152





أضواء الجانب الآخر

ظواهر نهاية القرن العشرين فى الدراما الإنجليزية

د. محسن مصيلحى



أضـــواء الجـــانـــب الآخـــر

ظواهر نهاية القرن العشرين فى الدراما الإنجليزية

د. محسن مصيلحى

نوفمبر
2004



الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (١٥٢)

نوفمبر ٢٠٠٤

التدقيق اللغوى :
أشرف عبد الفتاح

كتابات نقدية

أضواء الجانب الآخر

د. محسن مصيلحى

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١
Email:ketabat2004@hotmail.com

قبل الكتابة

من المستحيل الإحاطة -في كتاب واحد- بما يجرى فى المسرح الإنجليزى، أو حتى اللندنى، فى عام، دع عنك فى حقبة زمنية كاملة هى حقبة نهاية القرن العشرين كما اختار هذا الكتاب. فالمسرح الإنجليزى يتمتع بحيوية غريبة تبدأ من إقدامه الدائم على إعادة النظر فى الكلاسيكيات الشكسبيرية، مثلاً، إلى تقديم نصوص المسرح العالمى قديمها وحديثها، إلى تقديم الكتّاب الجدد الذين يواصلون الظهور موجة فى إثر موجة. وكل وجه من هذه الوجوه التى تخلق حيوية المسرح الإنجليزى تحتاج إلى وقفة مستقلة، وهذا عملياً مستحيل.

لقد اتاحت لى الظروف أن أعيش فى قلب الحركة المسرحية الإنجليزية لسنوات طويلة منذ ديسمبر ١٩٨٥م وحتى ديسمبر ١٩٩١م. وفى العام السابق لهذا التاريخ الأخير كان المسرح الإنجليزى يتغير بعنف؛ لأن الدنيا كلها كانت تتغير بنفس الحدة: كان هناك عالم قديم ينهار وآخر يقوم مكانه. كانت تلك سنوات سقوط الاتحاد السوفيتى والكتلة الشرقية كلها ، إن لم تكن

سنوات سقوط النظرية الماركسية نفسها. ولقد ظل التيار السائد فى المسرح الإنجليزى يساريا أو ماركسى النزعة منذ أن ظهرت مسرحية جون أوزبورن الشهيرة «انظر خلفك فى غضب» عام ١٩٥٦م. ومن اللافت للنظر أن موجات الكتّاب الذين أتوا فى إثر جيل أوزبورن (جيل هارولد بنتر وأرنولد ويسكر وجون آردن) كان يزداد إمعاناً فى يساريته وفى ميله نحو المسرح السياسى أو الملحمى أو البريختى الطابع. من هذا التطور يمكننا أن نفهم وقع سقوط الأفكار السياسية التقدمية فى نهاية الثمانينيات على المسرح الإنجليزى.

إن اختيارى للحقبة الأخيرة من القرن العشرين يعود أيضاً إلى أسباب أخرى : فقد سبق وقدمت للعربية كتّاباً مثل إدوارد بوند وكاريل تشرشل وكريستوفر هامبتون وهيوارد باركر ، وغيرهم من الكتّاب الذين اضطروا اضطراراً لإعادة النظر فى الاتجاه الذى تتخذه أعمالهم بعد اهتزاز الأسس الفكرية التقدمية التى كانوا يرتكزون عليها. من هنا رأيت من الواجب متابعة تلك التغيرات التى حدثت لبعض أفراد الجيل - أيا كانت هذه التغيرات. ولقد شغلت نفسى كثيراً فى زياراتى لإنجلترا وأدنبرة وحتى أمريكا فى السنوات الأخيرة بمحاولة تتبع أعمال

هؤلاء الكتّاب الجادين، من منهم توقف عن الكتابة، ومن منهم ظل يحاول العمل وفق أساليب أخرى جديدة... وهكذا.

كان مصير هؤلاء الكتّاب مهماً أيضاً لى على المستوى الشخصى، فقد كان الموضوع الأخير الذى حاولت الإجابة عنه فى رسالتى للدكتوراه يخص مصير واحد من أهم الكتّاب الإنجليز وهو إدوارد بوند، الذى لم يكن يلقى حفاوة فى إنجلترا قدر الحفاوة التى يلقاها فى القارة الأوروبية. كانت قراءتى لأعمال بوند تثبت أنه يزداد ميلاً صوب المزيد من "تسييس" مسرحياته، لدرجة جعلت منها مجرد تحليلات سياسى، أو رؤى كابوسية للعالم بعد فنائه بسبب القنبلة الذرية. والإجابة التى أجبتها ستجدها عزيزى القارئ فى الفصل الخاص بهذا الكاتب –وقد كان مغرياً أن أحاول تتبع مصير بقية الكتّاب من جيله. وهذا الكتاب، فى أحد جوانبه، هو محاولة لرصد تحولات هؤلاء الكتّاب حتى نهاية القرن العشرين.

أكرر القول بأنه من المستحيل الإحاطة بما يحدث فى المسرح الإنجليزى فى حقبة كاملة فى كتاب واحد، ولهذا اخترت رؤية بانورامية تكشف عن مدى حيويته، وعن قدرة كتّابه على التعايش فى الفترة اللاحقة لنفى الأيديولوجية اليسارية الطابع.

إن المسرح الجاد وحده يمثل تياراً صاخباً ومتجدداً، والبيئة المسرحية الإنجليزية لا تتوقف لحظة عن التفاعل مع الجديد وتطويعه أو الاستفادة منه قدر الطاقة، فبرغم ما نقوله عن سيادة التيار اليسارى فى المسرح الإنجليزى لسنوات طويلة، إلا أن هذا القول نفسه دليل على مدى ثبات ومحافظة نمط الحياة الإنجليزية، التى لم تتغير كثيراً على مر تاريخها، وليس فقط خلال ربع القرن الأخير من القرن العشرين، الذى ازدهر فيه المسرح اليسارى الجاد.

لقد تقبل هذا المجتمع بعض من تمردوا عليه، ولكن الكتّاب الذين تطرفوا فى تمردهم واجهوا مصيراً آخر: مصير إدوارد بوند الذى قاطع المؤسسات المسرحية الكبرى بسبب التدخلات التى تقوم بها فى نصوصه، أو مصير جون آردن، الذى يجب أن تروى قصة لحظاته الأخيرة فى إنجلترا.

لقد كانت فترة بداية السبعينيات فترة مراجعة للنفس، بين كتّاب المسرح الجاد، وفترة للبحث عن أنسب الطرق للتفاعل مع المجتمع الذى تغير -كما تغير العالم كله- بسبب الأحداث الهائلة التى حدثت عام ١٩٦٨م من ثورة الطلبة والعمال، فى باريس، إلى وصول حرب فيتنام إلى نهايتها، وغير ذلك. تريفور

جريفيث، مثلاً، اختار جماهيرية التليفزيون، وترك المسرح جزئياً؛ كما أن بعض الكتّاب المتمردين قرروا "اختراق" المؤسسات المسرحية الكبرى التى كانوا يرفضون التعامل معها لبرجوازيتها، مثل فرقة شكسبير الملكية والمسرح القومى.

حتى هذا التاريخ، كان جون أردن قد قدم بعضاً من أهم أعماله المسرحية مياه بابليون (١٩٥٧م)، وعش كالخنازير (١٩٥٨م)، ورقصة العريف موسجريف (١٩٥٩م)، ووظيفة الحكومة الرشيدة (١٩٦٠م) وحمار السجن (١٩٦٣م)، واليد الحديدية (١٩٦٤م)، واحتل مكانة منظورة فى تلك الفترة، لكن أعماله لم تكن تنجح تجارياً. ولم يكن هناك غير فرقتين تستطيعان تحمل مغامرة الخسارة المادية، بتقديم إحدى مسرحياته، واحدة منهما كانت فرقة شكسبير الملكية التى قررت أن تنتج أحدث أعماله جزيرة العمالقة. وكانت تلك مسرحية تاريخية، طويلة، ملحمية، فى شكل ثلاثية. ولهذا السبب وافق آردن على إجراء بعض "الحذوفات" قبل بداية "البروفات"، على أن يتم التعاقد معه نظير هذا العمل، أو أى عمل أخر يطلب منه فى أثناء "البروفات".

لكن اختصارات آردن لم تكن كافية، واضطر المخرج دافيد جونز لإجراء المزيد منها. هذه الاختصارات مسّت ما اعتبره آردن خلفية تاريخية ضرورية لأحداث "الملحمة"، التى تدور حول الملك أرثر وسقوطه، ودون هذه الخلفية تتحول الملحمة إلى تراجيديا شخصية للملك، وهو لايريد ذلك. ومازاد الطين بلة، اعتماد المخرج منهج ستانسلافيسكى، الذى حول آرثر إلى بؤرة اهتمام المتفرج، فى حين أن "ملحمة" آردن كانت تستهدف قيام المتفرج بمحاكمة آرثر، والحكم عليه موضوعياً -أى فى سياق الظرف التاريخى كاملاً.

كانت مارجريتا دراسى -زوجته وشريكته فى الكتاب- السبب فى تعقد الأمور: فهى نشطة سياسياً، وكانت كثيرة المشاكل مع المخرجين الذين يتجرءون على أعمالها وأعمال آردن. (ويقال إنها السبب فى تغيير آردن لموقفه المؤيد لغزو إنجلترا لمصر عام ١٩٥٦م). وقد قرر أردن/دارسى أن حجم الخلافات بين النص الأصلى والعرض المستهدف أكبر مما يمكن السكوت عليه -ولم يكن باقياً على الافتتاح إلا بضعة أيام.

حاول آردن/ دارسى الاجتماع بالممثلين، ثم مع مجلس إدارة الفرقة، لشرح وجهة نظرهما... دون جدوى. واكتشف آردن أن

تعاقده مع الفرقة، لإجراء الاختصارات، لم يعطه سلطة فعلية فى مسار الإنتاج المسرحى، أى أن الفرقة أخلت بشروط التعاقد، فقرر -مع زوجته- الإضراب كالعمال، والمرابطة أمام باب المسرح لمدة ١٢ ساعة يومياً حتى يوم رفع الستار، أى حتى تاريخ انتهاء العقد. ولظروف نقابية معقدة وعديدة يصعب الخوض فيها هنا، ونظراً لظروف البطالة التى كانت سائدة بين الممثلين، ظل الإضراب قائماً كما ظلت البروفات أيضاً قائمة.

ذات ليلة، قرر أحد المتفرجين - فى عروض ما قبل الافتتاح الرسمى، وهو نظام أرجو أن نجربه فى مصر- ضرورة استدعاء المؤلفين المضربين خارج دار العرض، حتى يتم التعرف على وجهة نظرهما، وتهدئة الموقف المتوتر داخل الفرقة كلها. وبالفعل تم استدعاء آردن ودارسى، وحين دخلا اكتشفا أن الاجتماع قد تهيأت له كل الظروف الموضوعية للمحاكمة: حضور أطراف النزاع من إدارة ومخرج وممثلين ومؤلفين وفنيين وجمهور.

فى بداية الاجتماع سأل آردن الجمهو: هل تريدوننى أن أتحدث؟ ولأسباب غير معروفة -أو ربما بسبب رضا الجمهورعن العرض المسرحى كما تم تقديمه- هتف الجمهور: لا. وهنا قرر

آل أردن أن الأسباب الموضوعية للإضراب قد انتفت. وخرج آردن وهو يصرخ فى وجه المتفرجين: "لن نكتب لكم ثانية".

من يومها لم يعودا إلى لندن ـ حتى الآن.

ويمثل بيتر بروك نموذجاً آخر للعلاقة المتشابكة، والمعقدة، بين رجل المسرح الجاد والخلاق وبيئته الإنجليزية: لقد بدأ بروك حياته الإخراجية يبحث عن المثير والغريب والمدهش. ففى الأربعينيات والخمسينيات، أقدم بروك على إخراج مسرحيات شكسبير، وغيره من الكتاب مثل بيتر فايس، الذى قدم له مارا – صاد، التى ركز فيها على الجروتسك الجسدى، وعلى الجنون النفسى كما جربه أنتونان أرتو. ثم أخرج بروك مسرحية شكسبير حلم منتصف ليلة صيف عام ١٩٧٠م، مركزاً فيها على الجانب الجنسى، ومحتفلاً بقدرتها السحرية الممتعة، من خلال أداء تمثيلى يشبه ألعاب الترابيز فى السيرك. كان بروك – باختصار– دائم البحث عن الجديد، والمثير، والممتع، فى المسرح، لكن إنجلترا على ما يبدو لم تكن قادرة على أن تمنحه هذا "الترف".

لهذا السبب قبل بروك الهجرة إلى باريس، ليؤسس فيها مركزه الدولى للبحوث المسرحية، ذلك المركز الذى كان، وما زال،

وسيلته الأولى فى البحث عن طرق تعبير جديدة، أو البحث عن جوهر العرض المسرحى فى الثقافات أو الحضارات المختلفة، وعن أثر نفس العرض المسرحى فى بيئة مغايرة...الخ. ومنذ انتقل بروك إلى باريس وتجاربه السمرحية توضع فى خانة "التجارب المسرحية الدولية"، ليس فقط لأهميتها، ولكن لأنها تتجاوز النطاق الثقافى المحلى الضيق، بل تتجاوز الثقافات التى تنشأ منها أو بسببها.

فى هذا المضمار أعد بروك عام ١٩٧٥م، مثلاً، عرض مؤتمر الطيو، عن قصيدة فارسية خالدة، تعود إلى القرن الثانى عشر، ثم واحدة من أهم الأساطير الهندية، وهى المهاباراتا، فى عرض كان يستغرق تسع ساعات كاملة. ثم إنه واصل بحثه الجمالى فى علاقة المتفرج بالعرض المسرحى، واضعاً التجربة الإليزابيثية -أو المسرح الإليزابيثى- نصب عينيه، من خلال عروض مثل تيمون الأثينى (١٩٧٤م)، ودقة بدقة (١٩٧٨م)، والعاصفة (١٩٩٠م)، والرجل الذى... (١٩٩٥م)، وفيها أجزاء كبيرة من هاملت. وهذه كلها مجرد نماذج لعروض بروك، أو لأبحاثه المسرحية العملية بمعنى أدق.

إن بروك ما زال يجرب، ويكتب، ويخرج، مع فرقته المسرحية المتعددة الأعراق، التى لا تستهدف تحقيق أى ربح... هل كانت لندن قادرة على إعطائه ذلك؟ الإجابة بالنفى. ومع ذلك فإن لندن نفسها، أو أية مدينة بريطانية أخرى، تشتعل بالشوق لأى عرض قادم للمدينة من إخراج بروك. هذه الزيارة دائماً ما تكون حدثاً لا يتكرر، إذ تنفد التذاكر بمجرد الإعلان عن العرض وموعد زياراته، وهذا ما حدث مع آخر عروضه، مثل البدلة (أو الرداء بالفرنسية)، التى زار بها لندن فى يناير ٢٠٠١م.

على صعيد آخر، نرى المسرح التجارى مزدهراً فى لندن، أو بالتحديد فى حى المسرح التجارى المسمى "وست إند": هو حى حافل بالمسارح التى تعرض جميع أنواع المسامرات، من بوليسية، إلى استعراضية، إلى غنائية، إلى كوميدية، وبعضها يظل يعرض لسنوات طويلة لدرجة تتحول معها واجهات المسارح إلى جزء من المنظر "التاريخى" الثابت الذى تتميز به لندن. إننا لن نشير إلى عروض مثل قطط، أو مس سايجون، أو البؤساء، أو قطار الأضواء، وإنما إلى المسرحية الظاهرة، التى تسمى مصيدة الفئران، ل"أجاثا كريستى". ففى ٧ ديسمبر عام ٢٠٠٠م اجتمعت صفوة المجتمع المسرحى، فى فندق سافوى

الشـهير، فى قلب لندن، للاحتفال بليلة العرض رقم ٢٠,٠٠٠ - نعم عشـرون ألفاً- للمسرحيـة التى بدأ عرضـهـا عـام ١٩٥٢م. ولقد أشـارت الصـحف، بالطبع، إلى أن المسرحية أصبحت جزءاً من التراث القومـى، بل من التـأثير الثقافى فى العالم، بعد أن ترجمت إلى ٢٤ لغة، وقدمت فى ٤٤ دولة.

هكذا يحـفل الوسط المسرحى الإنجليزى بالمتناقضـات، ومن هذه المتناقضات يظهر اسم آلان إيكبورن (المولود عام ١٩٣٩م)، ليمثل ظـاهرة فريدة هو الآخـر: فـهو كـاتب قد يضعـه النقـاد بين الكتّاب متوسطى القيمة، هذا إذا نظروا إليه نظرة جادة أصلاً. لكن الجمـهور يقبل على مسـرحياته إقبالاً ملفتاً، سـواء فى مقر إقامتـه، حيث تقدم لأول مرة دائما، فى مدينة سكاربورو، أو فى لندن، بعـد أن تنتـقل إليـهـا. وإيكبـورن رجل مسـرح من الطراز الأول، عـمل فى الإضـاءة، والديكور، والإدارة المسـرجـيـة، إلى جانب التـأليف، والإخراج -وقد وصل عدد مسرحـياته مؤخـراً جـداً إلى رقـم ٥٦، وهو عـادة مـايوضـع،جـمـاهـيـرياً، فى المرتبـة التالية لشكسبير مباشرة.

إن إيكبـورن نموذج للكاتب الكومـيـدى القـريب من قلب، ومشـاكل، وعقلية الطبقة الوسطى الإنجليزية. كما أنه متميز فى

قدرته على "التلاعب" بالتقنيات المسرحية، التى يستطيع من خلالها خلق الإثارة على المسرح، كما أن موضوعاته، فى السنوات الأخيرة، قد تتطرق إلى مصير الإنسان فى عالم تحكمه التكنولوجيا، أو إلى معنى الواقعية التصورية التى تخلقها ألعاب الكومبيوتر ..الخ. ورغم هذه الجماهيرية، فإن الكتابات النقدية الجادة أو الأكاديمية عنه قليلة، إذا ما قورنت بكتّاب أقل جماهيرية وشهرة منه، مثل دافيد ستورى، ودافيد ميرسر، وتريفور جريفيث. ولذلك يضيق المقام به هنا فى هذا الكتاب، لكنه يستحق وقفة متأنية فى سياق آخر.

هارولد بنتر

لغة العرض فى ثلاث مسرحيات

ولد بنتر فى أحد الأحياء الفقيرة فى شرقى لندن، وقد عانى فى صباه مما عاناه صبية الأقليات العرقية الوافدة إلى إنجلترا مع تجمع سحب الحرب العالمية الثانية فى الأفق العالمى. ومن الواضح أن العنف الذى عانى من أثاره فى تلك الفترة المضطربة ترك بصمات قوية على شخصيته وعلى فنه: فقد رفض -مثلا- الالتحاق بالخدمة العسكرية الإجبارية حين بلغ الثامنة عشر، وتعرض بسبب ذلك للسجن. كما أن جو الترقب، والخوف، والغموض، والالتباس، هى سمات الجو السائد فى معظم مسرحياته. فالموضوع الرئيسى، فى هذه المسرحية، هو التناقض بين الفرد الخائف المذعور المطارد والمجتمع، أياً كانت طبيعة هذا الفرد وطبيعة ذلك المجتمع: إنه الفرد المحاصر والمحصور، فى مجتمع من الأغيار، مجهولى الانتماءات السياسية أو الدينية... إلخ

بدأ بنتر حياته المسرحية المبكرة ممثلا، ولم يهجر التمثيل طوال حياته، بل إنه يشارك بالتمثيل فى أعماله وأعمال غيره من

ممثلى المسرح أو التليفزيون من حين لآخر. ثم إنه أضاف الإخراج إلى قائمة ممارساته المسرحية، أما التأليف فيعد إنجازه الرئيسى الذى يمنحه تلك المكانة المتميزة، التى يحتلها فى عالم المسرح الإنجليزى والعالمى كله. وبداية من عام ١٩٥٧، بدأ إسهام بنتر فى عالم الإبداع المسرحى، مع مسرحية الغرفة، ثم تلاها بأعمال أخرى أهمها: حفل عيد الميلاد ١٩٥٨، ألم خفيف ١٩٥٩، الحارس ١٩٦٠، العودة إلى المنزل ١٩٦٥، منظر طبيعى ١٩٦٩، صمت ١٩٦٩، الأيام الخوالى ١٩٧٠، خيانة ١٩٧٨، نوع من ألاسكا ١٩٨٢، ضوء القمر ١٩٩٣، من الرماد إلى الرماد ١٩٩٦م.

وقد ساهم بنتر أيضاً فى تحويل أعماله المسرحية، وأعمال غيره الروائية، إلى أعمال تلفزيونية وسينمائية: ومن منا لا يتذكر فيلم جوزيف لوزى الخادم أو فيلم بيرتولشى الطاغية الأخير؟ وفى مجال الإخراج أيضا، يخرج بنتر مسرحياته ومسرحيات غيره، فقد أخرج مثلا رائعة جان جيرودو حرب طروادة لن تقوم١٩٨٣، ودافيد مامیت أولينا ١٩٩٣، ورونالد هاroود الانحياز ١٩٩٥ وغيرها.

إن ما قدم من دراسات أكاديمية وغير أكاديمية فى العالم

كله، وعدد اللغات التى ترجمت إليها معظم مسرحياته، والبلدان المختلفة التى انتجت فيها هذه المسرحيات لا تدع مجالاً للشك فى أن بنتر هو ثانى اثنين يحتلان قمة الهرم المسرحى العالمى من الكتاب الأحياء. كما أن ذلك كله لا يدع مجالا للشك فى أنه ليس كاتبا محدودا بأيدولوجية أو زمن أو وطن - بل هو حالة فريدة ؛لأنه يقدم الإنسان فى أعمق تجلياته، وفى مواقف مصيرية.

يربط بعض النقاد بنتر والجيل الغاضب الذى تزامن معه فى الظهور فى خمسينيات إنجلترا: جون آردن، أرنولد ويسكر، جون أوزبورن، شيلا ديلانى...وغيرهم. كما يربط نقاد آخرون بينه وبين تيار مسرح العبث الذى ظهر فى فرنسا مع نهايات الحرب العالمية الثانية، وهو التيار الذى ضرب عرض الحائط بالأشكال المسرحية التقليدية والمنطقية، بل بفكرة المسرح ذاتها كوسيلة تواصل وتفاهم بين البشر. وقد تسببت مسرحيته القصيرة ألم خفيف فى جلب تسمية كاتب عبثى عليه، ذلك لأنها تتشابه مع رواية بيكيت مولوى، كما أن المتشرد دافيز فى الحارس يتشابه مع متشردى بيكيت خاصة فى مسرحيته فى انتظار جودو.

بالإضافة إلى ذلك كله فإن أعمال بنتر كثيراً ما تفسر فى ضوء أعمال كافكا، أو أعمال جيمس جويس الروائية المعتمدة على تيار الوعى والتلاعب بالزمن وتجلياته فى الوعى الذاتى. وهناك فوق ذلك صلة نسب بين مسرحيات بنتر والمسرحية البوليسية المعتمدة على الغموض والمطاردات المجهولة.

ولا شك أن هناك جوانب غاضبة، كما أن هناك جوانب عبثية وجوانب سيريالية أو غير مترابطة منطقيا، وجوانب بوليسية فى مسرحيات هارولد بنتر. لكن هذه كلها مجرد جوانب تمثل وجها من وجوه الثراء الفنى المخيف الذى تتمتع به مسرحياته، ذلك الثراء الذى يدفع المخرجين والممثلين بخاصة إلى العودة الى هذه الأعمال مرة بعد مرة، بوجهات نظر جديدة، وبرؤى حديثة، وبتفسيرات ربما لم ترد على ذهن بنتر نفسه حين أقدم على كتابة هذه الأعمال. هذا الثراء يعود إلى سمة لاصقة بمسرحيات بنتر هى سمة الغموض ، وهى سمة كثيراً ما ينسب إلى بنتر تعمدها حتى يمنح أعماله عمقا ليس فيها. هذا الغموض الذى نشير إليه يمنح المفسرين الفرصة للسير فى اتجاه قد لا يسير فيه غيرهم، كما أنه يترك الحرية، أو بعض الحرية، للممثلين؛ لكى يملأوا ما بين السطور من تاريخ أو سلوك للشخصيات

التى يجسدونها.

ومسرحية «من الرماد إلى الرماد» (التى أخرجها بنتر بنفسه عام ١٩٩٦)، تعطى فرصة جيدة لإظهار مدلول، ومدى الغموض الذى نشير إليه، باعتباره سمة أساسية فى أعماله المسرحية القديمة والحديثة، فليس فى المسرحية سوى شخصيتين فقط هما ديفلين وربيكا، فى الأربعينات من عمرها، والمسرحية فى معظمها تقدم ذكريات ربيكا، فيما يشبه معسكرات الاعتقال النازية قبلها بسنوات عديدة. وتعيش ربيكا هذه اللحظات الدرامية الاسترجاعية فيما يشبه الجحيم الداخلى، فهى متألمة لحد الموت بسبب ماجرى من ذبح لإنسانيتها فى الماضى، ولكن الذكريات نفسها ليست واضحة المعالم، إنها تتعلق بشىء يشبه الطقس السادى المازوخى ، شىء اعتادت ممارسته مع حبيبها السابق غير محدد الهوية. لقد اعتاد هذا الحبيب أن يجبرها على تقبيل قبضته، واعتادت هى أن تطلب منه خنقها بنفس القبضة. وهى تعترف - ضمن ما تعترف - بأن هذا الحبيب قد اصطحبها إلى مصنع غريب، مجهول القومية ، يعتمد على الأسرى فى تشغيله ، وهناك تتكشف نازية الحبيب الذى ينتزع الرضع من صدور أمهاتهن - فى الخلفية يطل الهولوكوست

اليهودى ببعض ملامحه.

وكعادته يطرح بنتر فى مسرحية «من الرماد إلى الرماد» من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات: فالحوار - أو المونولوج بمعنى أدق - يوحى بأن ما يجرى بين دى فلين وربيا هو حوار بين سجان وسجينته، كما يوحى بأن الحبيب السابق هو نفسه الحبيب الحالى ديفلين، وأن العلاقة بين الاثنين هى علاقة مركبة، لا تنفصم، من الحب/الكراهية.

وسمات الغموض فى مسرحيات بنتر كثيرة: وأول شىء نواجهه فى تلك المسرحيات هو الشخصيات التى يبدو وكأنها ألقيت هناك إلقاء، فى مكان مجهول التفاصيل، لا أحد يعرف من أين أتت وإلى أين ستذهب. إنه الموقف الوجودى أو العبثى الذى تقفه بعض شخصيات بيكيت مثلا. وهذه الشخصيات الملقاة فى فراغ الكون، وأحيانا فى فراغ المجتمع، هى شخصيات مطاردة لأسباب متباينة، متضاربة، لكنها غامضة فى مجملها، ثم إن هذه المطاردة تصل إلى نهاية مأساوية، حين يحطم المطاردون بطلنا الفرد، كما لو كانوا آلهة غضبى، يعبثون بمصير الإنسان، دون مبرر واضح.

ويرسم بنتر شخصياته بلا دوافع واضحة تبرر إقدامها على

فعل معين دون غيره: وهو فى هذا ينطلق من إيمان أكيد، عبر عنه كثيرا فى أحاديثه، بأنه من الصعب أن يفهم الإنسان نفسه أو دوافعه، فكيف به أن يفهم الآخرين أو دوافعهم. لذلك السبب، فإن عنصر دافع الفعل الدرامى يعد عنصرا ناقصا، يسعى كثير من الممثلين إلى خلقه من عندياتهم ، دون أن يؤلفوا له نصا مختلفا أو موازيا.

وتتعدد المشاكل المتسببة فى الصدام -ولا نقول الصراع- المروع بين الفرد والمجتمع، أو الكون فى مسرحيات بنتر، لكنها فى مجملها أسباب فلسفية تتعلق بالوجود والحياة والعقائد والميلاد والموت، كما أن بنتر يهتم بعرض الصراع الدموى والحتمى بين الفرد الخائف المذعور والسلطة المتمثلة فى الأسرة، أو المجتمع، أو نظام الحكم، أو غير ذلك.

وإذا كان بنتر يسعى لخلق بعض الغموض حول تاريخ شخصياته أو هوية مطارديهم سعيا لتحقيق نوع من العمومية أو التجريد لمواقفه الدرامية الصدامية، فإنه يستخدم لغة خاصة تتسم بالرقى والشاعرية رغم أنها لغة غامضة هى الأخرى، هذه اللغة لا تعبر أحيانا عن أى معنى، ولا تكون أحيانا وسيلة عقد صلة بين الشخصيات المتصادمة على المسرح، ولا تؤدى فى

الغالب إلى نتائج نهائية ملموسة أو مفهومة لمصير الشخصيات...كل هذا من خلال استخدام بنتر لمفردات الحياة اليومية ، وأحيانا لمفردات فى صيغتها الخاطئة أو هجائها المرتبك. ومن هنا فلا ترابط منطقيا فى الحوار، ولا التزام بتسلسل منطقى مفهوم لمجريات الحدث... لكن الحوار مع هذا كله يخلق الأثر العام، المطلوب بدقة. إنه حوار بصفة بعض النقاد بأنه يسبب الرعب والخوف والتوجس فى نفس المتفرج.

١- بعد أربع سنوات من الصمت:

لغة الجبل

خلال ثمانى سنوات لم يكتب هارولد بنتر سوى مسرحية واحدة هى واحد للطريق سنة ١٩٨٤م، وهاهو ذا يعود عام ١٩٨٩ فيكتب لغة الجبل، التى أخرجها بنفسه على إحدى خشبات المسرح القومى فى لندن. وكان من المتوقع أن تثير مسرحية بنتر الجديدة ردود أفعال متناقضة وحادة، كما يحدث عادة مع كل مسرحية جديدة له، وذلك لأسباب عديدة بعضها جديد. ومن أهم الأسباب: انغماس بنترالسياسى فى تلك الفترة، فى قضايا تمس حرية الكتّاب، واستقلالهم، واشتراكه فى

منظمات دولية مهمتها الأساسية الدفاع عن حرية القلم. ففى خلال السنوات الخمس الأخيرة من الثمانينيات، كان بنتر قد أصبح عضوا نشطا فى (القلم الدولى) PEN، وهى الهيئة الدولية المنوط بها توطيد الصلات بين كتاب العالم؛ وهو أيضاً عضو بارز فى منظمة (العفو الدولية) Amnesty International، وهى منظمة ذات دور بارز فى إدانة العنصرية والدفاع عن حقوق الإنسان، وتقريرها السنوى عن الدول التى تمارس الإرهاب والقهر ضد مواطنيها وكتابها ومفكريها يقيم الدنيا ويقعدها. كما أن بنتر- الى جانب هذا كله- عضو مؤسس فى جماعة تسمى (الفنون لنيكاراجوا)، التى تدافع عن النظام الماركسى الشرعى، وتقف ضد تدخل الولايات المتحدة هناك. وعلى المستوى المحلى، أسس بنتر مع مفكرين آخرين، أهمهم جون مورتيمر، ومارجريت درابل، (جماعة ٢٠ يونيو)، وهى جماعة خاصة، تتقابل بشكل غير دورى، لمناقشة التغيرات الجارية فى المجتمع البريطانى.

وقد يبدو هذا كله طبيعيا من كاتب قضى ثلاثين عاماً يكتب للمسرح، كما أنه قد يبدو طبيعيا إذا وضعنا فى الاعتبار أنه من أكثر الكتاب الذين أسىء فهمهم، وتعرضوا وعانوا من ضيق

أفق النقاد والمتفرجين، مما قد يجعله حريصا على الدفاع عن حرية الكاتب المطلقة فى التعبير عن معتقداته بالشكل الذى يرتضية. لكن الغريب أن بنتر اعتاد طوال عمره الفنى أن يعلن أن مسرحياته غير سياسية، بل أعلن دائما معارضته لتصنيف مسرحياته تصنيفا سياسيا، لأنه غير مهتم بالتنظيمات أو النظريات الأيدولوجية. كان هذا الموقف جزءا مساهما فى خلق الانطباع العام عن بنتر من حيث هو كاتب عبثى، يصعب تصنيفه نقديا حتى ضمن هذا التيار المسرحى. التعارض إذن بين تاريخ بنتر ونشاطه السياسى فى نهاية الثمانينيات هو تعارض قد يثير جدلا لم يحدث مع مسرحياته السابقة.

جانب آخر من جوانب الصورة يوضح الدافع خلف كتابة مسرحيته لغة الجبل. فكما أشرنا تواً، فإن انغماس بنتر السياسى فى قضايا عصره، سواء على المستويين المهنى أو العام، هو دليل لا يدع مجالا للشك فى أن "سياسية" الفن أمر لا مهرب منه، وأن القضية تظل كامنة فى كيفية وطريقة التعبير عن هذه القناعات الفكرية أو السياسية. وقد حكى بنتر عن الظروف والملابسات التى أدت به، أو دفعته، إلى كتابة لغة الجبل فيقول: إنه ذهب وآرثر ميللر إلى تركيا عام ١٩٨٥، بالنيابة عن PEN

لتقصى الحقائق عن أحوال الكتاب والمفكرين فى سجون تركيا، والمحبوسين على ذمة قضايا فكرية أو إيديولوجية. وكانت الرحلة مهمة ومفيدة، فقد عرف بنتر أن هناك حظرا على لغة الأكراد فى تركيا، كما علم بأن أحد الكتاب الأتراك قد سجن لستة وثلاثين عاما لأنه جرؤ وكتب تاريخ الأكراد بلغتهم. واستثارت تلك الزيارة شجون بنتر، فكتب عدة صفحات من مسرحيته الجديدة ثم عاد إليها فى بداية (١٩٨٨) وأكملها. هكذا كان الموقف التركى من قضية الأكراد، الدافع خلف كتابة المسرحية، لكاتب اعتاد الإشارة إلى أن الدوافع السياسية خلف كتابة مسرحياته كانت دائما منعدمة. لغة الجبل، إذن، تعتبر تتويجا مسرحيا لنشاط سياسى، واجتماعى، لم يشتهر بهما بنتر طوال حياته الفنية، ووضوح الدوافع وإعلانها يجعل المسرحية -جزئيا- فى متناول حراب النقد والجمهور، خاصة وأن هذه الدوافع يسارية فى مجملها. لهذه الأسباب، ولغيرها، كان نقاد الصحف البريطانية المحافظة والمؤثرة يستعدون لملاقاة الوافد الجديد، بأقلام مشرعة.

ولكى نقدر المسافة التى قطعها بنتر فيما يتعلق بمدى سياسية مسرحياته، سنلقى نظرة عجلى على ملامح قليلة من

بعض أعماله القديمة.

عدد قليل من النقاد لم يفته إدراك مدى سياسية مسرحيات بنتر السابقة، وعدد قليل منهم من فهم ذكاء بنتر فى إبعاد المباشرة السياسية عن مسرحياته، كما أن بعضهم فهم كيف اعتاد بنتر أن يلقى-بين الجد والهزل- أحكاما نقدية ساخرة يتلقفها كتاب الصحف والنقاد والدارسين، فيقتلونها بحثا وتمحيصا واستخراجا للمعانى الكامنة خلف المعنى الظاهر، ثم يكتشفون فى النهاية قدرة بنتر على الهزل أحيانا. والمتفحص لجوهر المسرحيات السابقة لبنتر، يجد خيطا متينا يربطها جميعها، وهو سوء استخدام القوة المادية أو المعنوية لقهر الفرد، وفرض الرأى عليه بحيث يتم تحويله فى النهاية إلى مجرد تابع لنظام سياسى أو اجتماعى أو دينى أو أسلوب فنى شائع. ظلت فردية الفرد وحريته هى الشغل الشاغل لبنتر، ولذلك ظلت مسرحياته تظهر الفرد مطاردا من المجهول الذى يأتى لا محالة مقتحما تفرده أو عزلته، مخضعا إياه لصنوف عديدة من ألوان القهر والاستبداد، وقد يبدو - كما قال مارتن إيسلن - إن قضية خوف الفرد من المجهول، قضية فكرية أو مجردة كما هو الحال مع كتاب آخرين تأثر بهم بنتر مثل كافكا وصموئيل

بيكيت. لكنه إذا ظلت دوافع هروب الفرد وانعزاله مجهولة الأسباب -يكمل إيسلن- وإذا ظلت دوافع العدوان عليه ومطاردته عديدة وغير محدودة، وقد تصل إلى حد التناقض والألغاز، وإذا ظل الاتهام المسلط على زقبة الفرد غير محدد الهوية الاجتماعية والأيدولوجية، فإن فن بنتر يظل مختلفا تماما عن بيكيت ومعظم كتاب مسرح العبث.(١)

والأحداث عند بنتر لا تدور فى عالم مجرد أو خيالى أو حلمى، وهى بالتأكيد ليست تهويمات خيالية قد يستحدثها عقل موتور أو مريض: أحداث بنتر دائما ممكنة الحدوث فى الواقع اليومى المعاش، وشخصياته المسرحية - رغم غموض دوافعهم فى معظم الأحيان- تظل ملتصقة بهذا الواقع اليومى، وتظل تلك الدوافع الغامضة منطلقة من واقع معروف وملموس للمتفرج. فى مسرحية حفل عيد الميلاد ١٩٥٨ تتعدد وتتناقض الدوافع التى يعلنها جولدبرج وماكّان فى مطاردتهما لعازف بيانو- فى الأغلب- اعتزل العمل وعاش فى فندق صغير فى قرية ساحلية صغيرة. هناك أسباب سياسية معلنة لهذه المطاردة، كما أن هناك تصريحا بأن هذا الفنان ستانلى قد (ترك المنظمة) و(خانها) غير أن هناك أسبابا عديدة أخرى معلنة أيضا لمطاردة

ستانلى، وهى أسباب فى جوهرها متناقضة، ولا يمكن أن توجه إلى شخص واحد، وبنتر حريص أن يجعل المتفرج يرتاب فى النوايا المعلنة للمطاردين، حتى يكادا يفقدان مصداقيتهما الدرامية، كما أن بنتر حريص فى نفس الوقت على إثارة ريبة المتفرج فى كون ستانلى هو الشخص المفترض مطاردته:

جولدبرج : ويبر، ماذا ارتديت الأسبوع الماضى؟ أين تحتفظ ببدلك؟

ماكان : لماذا تركت المنظمة؟...

ماكان : لماذا خنتنا ؟...

ماكان : لقد خنت المنظمة. أنا أعرفه.(٢)

حين يقول ماكّان جملته الأخيرة. "أنا أعرفه" يشك المرء فعلا فى أن ماكان يعرف ستانلى ويبر حقا، أو على الأقل يفترض وجود علاقة قديمة بين هذه الشخصيات المقتتلة. وهكذا تصبح مصداقية شخصية ستانلى نفسها مثارة: من هو؟ ماذا يعمل ؟ لماذ يهرب؟ وعديد من الأسئلة لا يجاب عنها فى هذه المسرحية . فالتحقيق مع ستانلى أو استجوابه يثير من الأسئلة وعلامات الاستفهام أكثر مما يقدم أية إجابات محددة.

فعلى حين يتساءل جولدبرج و ماكّان :

جولدبرج : ماذا فعلت بزوجتك !

جولدبرج : لقد قتل زوجته !

جولدبرج : لماذا قتلت زوجتك ؟

ستانلى : (وهو يجلس معطيا ظهره للمتفرجين) أى زوجة ؟

ماكّان : كيف قتلتها ؟[٣]

ستانلى : كيف قتلتها ؟[٤]

يعود جولدبردج نفسه بعد قليل ليناقض اتهامه الأول لستانلى بقتل زوجته، فهو يسائل ستانلى فى لهجة الاتهام: لماذا لم تتزوج قط ؟

ومن الواضح أن المستهدف من ذلك الإلغاز وتلك التعمية والتناقضات هو الوصول إلى جوهر الحدث المسرحى، فطبيعة الشخصيات والحوار المستخدم سبيل إلى ترسيخ الحقائق ، لكن الألغاز والتناقض يركزان عين المتفرج أو المتلقى على عمومية الواقعة، فبنتر لا يعنيه أن تكون جهة محدودة هى التى تطارد، ولايعنيه تفاصيل التهم الموجهة إلى الفرد المطارد ذاته، بل يعنيه تفريغ الحادث من تفاصيله، من خلال هذه التناقضات، لكى يصل إلى صلب الواقعة: الفرد المطارد من جهة من الجهات

لإرغامه على قبول مالايقبل به فى ظل الظرف الطبيعى، وهذا التعميم والجوهرية من خلال واقعية الشخصية المسرحية وحوارها هو ماحدا ببعض الدارسين إلى ربط قضايا بنتر المسرحية بالقضايا والمباحث الفلسفية التى تعالج مصير الإنسان ووجوده، خوفه وقلقه، موته ووجوده.

وقد هوجم بنتر كثيراً على المدى الذى يصل إليه فى الإلغاز والتعمية فى رسم دوافع الشخصيات، ووصل الأمر إلى حد اتهامه بتعمد هذه الألغاز فى حجب المعلومات "الكافية" لفهم الحدث عن المتفرج. غير أن وجهة نظر بنتر الذى لا يهتم كثيراً حتى بحضور المشاهد من عدمه للفرجه على مسرحياته، هى أنه من الصعب فى العصر الحديث، وسط حمى الاكتشافات العلمية والنفسية، أن يصل الفرد إلى تحديد سلوكه ودوافعه تحديدا قاطعا، دع جانبا أن يعرف الآخرين معرفة جيدة وأن يعبر عنهم من خلال لغة لها من المعانى ما يجل عن الحصر. بتلك القناعات وذلك الأسلوب الفنى، دفع بنتر الكثير من النقاد والدارسين إلى نحت المصطلحات والتعبيرات النقدية التى يمكنها استيعاب طبيعة الموقف، وأسس رسم الشخصية والحواريات الموحية وغير القاطعة عنده، لكن مدى سياسية تلك المسرحية ظل مثار نقاش

وجدل طويلين، ولم يشر إلى سياسية تلك المسرحية إلا نقاد قلائل أهمهم مارتن ايسلن الذى أعلن فى كتابة الشهير عن بنتر أن الفحص لابد وأن يخرج بنتيجة مؤداها أن مسرحيات بنتر لا يمكن أن تخلو من سياسة، وأن قضايا بنتر هى قضايا سياسية فى جوهرها رغم عدم انضوائها (المباشر) تحت منظومة أيدولوجية محددة(٥).

مع مثل هذه الخلفية، فى ظروف سياسية معقدة مر العالم بها فى نهاية الثمانينيات، كان من المتوقع أن يثور الجدل مع ظهور مسرحية بنتر لغة الجبل، عام ١٩٨٩م، وهى المسرحية الى شاهدتها فى المسرح القومى البريطانى.

سبب أخر للجدل والنقاش؛ عرف من الأخبار المتناثرة حول المسرحية، هو قصرها قِصَراً قد يبدو مخلا، إذا قيس بحجم القضية الفكرية التى أشرنا إليها فى بداية المقال. فالمسرحية لم يستغرق عرضها على المسرح أكثر من عشرين دقيقة فقط لعرض قضية حجر السلطة على لغة من اللغات -سماها بنتر لغة الجبل- وأثر هذا الحجر على مستخدمى هذه اللغة وجدانيا وعقليا.

وبنتر -كعادته- قد جرد المسرحية من عناصر التخصيص التى قد تحد من قيمة المسرحية، وعرض الموقف فى جوهره وعمومه.

مشاهد المسرحية أربعة، قصيرة ومركزة، تبدأ وتنتهى فى صمت ساكن طويل. فى المشهد الأول نرى ست نسوة متناثرات فى أرجاء المسرح ينتظرن شيئا ما، وأمارات الإعياء تبدو واضحة عليهن، صمت متوتر وسكون، وأمام حائط رمادى كالح وبوابة كبيرة كالحة الزرقة تجلس واحدة من النسوة أمامها القرفصاء. تتحرك إحدى النسوة فى هدوء جيئة وذهابا، وحين يفتح الباب يدخل (سيرجنت) ضخم الهيئة جهورى الصوت مختفيا خلف نظارته الشمسية (مايكل جامبون)، وخلفه ضابط أقل ضخامة وغلظة فى ملابس عسكرية مجردة (جوليان وادهام). النسوة المنتظرات من التاسعة صباحا وحتى الخامسة يتساءلن عن مصير رجالهن، لكن السيرجنت يعاملهن بغلظة وفظاظة مستخدما ألفاظا سوقية خادشة للحياء فى الرد عليهن إذا أبدين أية ظاهرة احتجاج. يضطر الضابط للتدخل حين يحتدم النقاش بين السيرجنت و(المرأة الشابة) (ميرندا ريتشارد سون) التى تدافع عن (المرأة العجوز) التى عضها أحد الكلاب

البوليسية : وتبدو عبيثة وقسوة السلطة العسكرية فى الحوار مع الضابط الذى يدافع عن سلوك رجاله محاولا إبعاد التهمة عنهم.

الضابط : ما اسم هذا الكلب، هذه الكلاب أعطاها والداها أسماء، سميت عن طريق والديها، وهذه هى أسماؤها، قبل أن يعضوا يذكرون أسماءهم. ذاك إجراء رسمى. إنهم يذكرون أسماءهم ثم يعضون بعد ذلك.. ماذا كان أسمه؟ إذا قلت لى أن كلبا من كلابنا قد عض هذه المرأة دون أن يذكر اسمه، فسوف آمر بإطلاق النار على هذا الكلب، فوراً.

هكذا يرسم بنتر بسرعة هوية السلطة العسكرية الحاكمة، التى تسمح لهؤلاء النسوة فى النهاية بزيارة رجالهن، لكنها تمنعهن فى نفس الوقت من استخدام لغة الجبل فى أثناء هذه الزيارة. المسموح فقط هو استخدام لغة العاصمة لكن (المرأة الشابة) لا تتحدث هذه اللغة لأنها أجنبية، اسمها (سارة جونسون). وقد أتت بحثا عن زوجها تشارلى، ولأنها دافعت عن (المرأة العجوز) ونظرا لعيونها المتحدية والرافضة لعسف هذه السلطة، ونظرا لقدرتها فى التعبير عن مطلبها، فإنها تنال القسط الأكبر من الإهانات. السيرجنت يمسكها من مؤخرتها بوحشية معلقا على اهتزاز أردافها، لكن (المرأة الشابة) تفوت

عليـه الفـرصـة وترد على الإهانة بتـجـاهلهـا مـتـحـملة غلظة السـيرجنت. يدخل الضـابط مـرة أخرى ويطلع على أوراقـهـا ثم يحاول تخفيف حدة المواجهة بأن يفهم السـيرجنت أن المرأة تبدو (مثقفة) وهنا يرد السيرجنت : الأرداف المثقفة تـهتز أحسن من غيرها.

إذا كانت السلطة العسكرية قد ألغت وجـود لغة الجبل، فإن وقع هذه الألغاء على (المرأة العجوز) فى لقائها بابنها السجين يعد واقـعـا مـاسـاويا. فـاللقـاء الذى يتم فى المشـهـد الثـانى فى (الحـجرة الزرقـاء) الصـغيرة القـاتمة، تحت نظر حـارس يمنعـهم من استخدام لغتهم الوحيدة التى يعرفونها، يتطور من استغراب (المرأة العـجـوز) من هذا المنع، حـتى يصل لحـد الموت. المرآة العجوز لا تفهم فى البداية أسباب هذا المنع، وفى نفس الوقت لا تعرف لغـة أخرى غيرها. وهكذا يسـود الخرس بين الأم والابن حـين يلتـقـيـان، ولا يقطع هذا الصـمت إلا اسـتـغراب الحـارس لسبب الصـمت. لكن اللغة ليست وسيله التعبير الوحيدة للإنسـان، هناك لغـة الصـمت، أو هذا على الأقل مـا يحـدث حـين تتـغـيـر الإضـاءة فى هذا المشـهد، بحـيث تتـركز على الام والابن اللذين ينظران إلى بعضـهمـا فى صمت، بينمـا مسـجلات الصـوت فى

صالة المتفرجين تذيع نص الحوار الدائر بين الأرواح المقهورة، عبر الأثير ورغم السلطة.

فى المشهد الثالث يتكرر نفس الموقف بين المرأة الشابة سارة جونسون وبين زوجها فى طرقات السجن حين يساق الزوج ملفوف الرأس فى جوال إلى حيث توجد زوجتة. وتتغير الإضاءة مركزة عليهما وحدهما، ويتم الحوار الصامت القصير بين الزوج وزوجته، وسرعان ما يجر الزوج إلى الخارج بسرعة لتقف المرأة الشابة مرة أخرى أمام السير جنت الذى يفهمها بأن الجنس هو طريقها إذا أرادت معاودة الزيارة. وحين يفيض الكيل بالزوجة تستخدم نفس لغة السيرجنت الداعرة لتعبر عن ازدرائها غير المتناهى لهذا العسعف والقهر الإنسانى.

المشهد الرابع يعود بنا إلى (الغرفة الزرقاء) لنجد نفس الموقف الصامت بين الأم وابنها: المرأة العجوز مستمرة فى مقعدها بينما عيناها تتأملان صفحة وجه الابن، وبلا مقدمات يصرح الحارس بأن لغة الجبل قد سمح باستخدامها حتى إشعار آخر. لكن يبدو أن الوقت قد فات وأن المنع قد ترك آثاره على أهل الجبل. يبدأ الابن فى المعاناة كما لو كان شريان قد انفجر داخله، ويظل يعانى حتى يسقط على الأرض بينما الأم

ترقب ما يحدث لابنها فى صمت. والدلالة واضحة: انقطعت صلة الرحم بينهما، فعانى الجيل الأصغر آثار إرغامه على الانقطاع عن تراث الأم. يستدعى الحارس السيرجنت الذى يدخل مهرولا ليجد الابن السجين ملقى على الأرض فيصرخ غاضبا أن كل ما يرتجيه هو أن يساعد هذا السجين وأمثاله. يثبت المشهد قليلا ثم يظلم المسرح.

ومن الملاحظ أن بنتر لم يغير كثيراً فى أسلوبه المسرحى. فهنا أحداث ممكنة الوقوع، وشخصيات تتمتع بسمات بشرية واضحة، فهى ليست أفكارا مجردة أو تهويمات خيالية. وهذه الشخصيات تعانى قهرا إنسانيا لظلم وقع عليها فى منعها من استخدام لغتها بما يعنيه هذا من آثار عقلية ووجدانية. ثقافية وحضارية ، والوصول إلى جوهرية وعمومية الحدث فرضا على بنتر بعد التجريد أو التعمية فى تفصيل الوقائع. فالعرض لا يصرح بمكان أو زمان الأحداث، ولا يشير إلى أسباب المنع أو إعادة التصريح باستخدام هذه اللغة. لكن الحدث يظل واضح المعنى فى عموميته. وهناك أيضاً عدم الإشارة إلى قضية الأكراد نفسها من قريب أو بعيد ، وهى القضية التى كانت دافعاً لبنتر فى كتابة المسرحية كما أشرنا ، فالقضية ليست فى

اسم هذه السلطة أو اسم هذا المتهم لكنها فى عمومية استخدام السلطة العسكرية لسطانها وبطشها فى منع لغة عن أهلها.

على الجانب الآخر فإن هناك عدة إشارات إلى "إنجليزية" الحدث المسرحى، فالأسماء المستخدمة - مثل سارة جونسون وتشارلى- أسماء إنجليزية، وهى شخصيات تنتمى إلى هذا المكان الذى تدور فيه الأحداث وليست وافدة عليه أو زائرة له. كما أن هناك أسماء إنجليزية لبعض المشروبات يرد ذكرها على لسان هذه الشخصيات، وهناك القَسم بالمسيح الذى يرد على لسان أحد الشخصيات. كل هذا قد يشير إلى جريان الأحداث فى إنجلترا، أو على الأقل تلمز إلى حدوثها فى إنجلترا.

والحقيقة أن بنتر صرح فى لقاء معه، أذيع على شاشات التلفزيون قبلها، أن المسرحية ليست عن الأكراد أو الأتراك مباشرة، ولكنها أيضا عن قضية قهر الفرد، كما أنها تمت بصلة وصل قوية إلى الواقع المعيش فى المجتمع البريطانى الآن. ففى رأى بنتر أن حكومة المحافظين وقتها كانت تمارس نوعاً من الاستخدام التعسفى للسلطة لكى تحد من حرية الفرد وحرية الفكر، وأنها حكومة تمارس العديد من الضغوط الاقتصادية على المؤسسات الديمقراطية الراسخة، وتحد من حرية الاحتجاج

والتظاهر، وتضخم دور الشرطة، وتحجر على نشر أنشطة رجال المخابرات السرية.... إلخ.

والملاحظ في هذا العرض المسرحى، أن بنتر لا يستخدم اللغة الموحية والغامضة التى اشتهر بها، لكنه بدلا من ذلك يجعل شخصياته تستخدم لغة سب فاحشة، وصفها البعض بأنها منحطة وبذيئة لا يستخدمها إلا السوقة في سبابهم. لكن بنتر يقصر استخدام هذه اللغة على السيرجنت ليبين دونيته من خلال قاموسه اللغوى، وهو وإن جعل "المرأة الشابة" تستخدم نفس القاموس والمفردات للحظات قليلة، فهى ترد على "السيرجنت" مستخدمة نفس سلاحه. والهدف الأعمق هو أن يصك آذان المتفرج البرجوازى الإنجليزى فى المسرح القومى بهذه الكلمات والألفاظ لكى يجعله مستثارا من وقع النعال العسكرية وألفاظها على المواطن البرىء. وفى نفس حديثه التليفزيونى الأخير ، دافع بنتر عن استخدامه لمثل هذه اللغة قائلا :

"يبدو لى أن هذه الكلمات الأنجلوساكسونية القديمة مازالت قوية – تستطيع أن تلكمك فى المعدة – وأنا أعتقد أن السير جنت يستخدم هذه الكلمات، جزئيا، عوضا عن العصا التى

يحملها ولا يضطر لاستخدامها".

لكن مستوى بنتر التقليدى كأستاذ للحوار أو الكلمات غير المنطوقة على خشبة المسرح، أو الحوار الذى يحمل بين طياته دلالات غنية عديدة مفتقد تماما فى هذه المسرحية، فما لا تبوح به شفاه الشخصيات الدرامية وجد طريقه عبر المسجلات الصوتية المبثوثة مباشرة للصالة، حاملة آمال وآلام المساجين بطريقة مباشرة.

جاء إخراج بنتر للمسرحية كعامل مهم فى تأكيد هوية الكتابة النصية، فقد استخدم بنتر المخرج مساحات صغيرة وضيقة من خشبة المسرح للدلالة على الحصار الذى تعانية الشخصيات المسجونه بل السلطة العسكرية ذاتها. والاستخدام المكانى المحدود قد حد من حركة الممثلين أيضا، مما أبرز الحوار المنطوق نظراً لعدم انشغال عين المتفرج بعناصر رؤية أخرى. كما استخدم بنتر الإضاءة بشكل بسيط لتغيير المشهد والتعبير عن "خصوصية"، و"أثيرية" الحوار الدائر بين بعض الشخصيات. فإضافة إلى كشافات الإضاءة المتدلية من سقف السجن، استخدم مصمم الإضاءة (لورانس كلايتون) إضاءة الكشافات المركزة من الصالة لعزل بعض الشخصيات،

ولتخصيص نوعية الحوار بينهم باعتباره حواراً غير منطوق. تناغم هذا الاستخدام مع الديكور (الذى صممه مايكل تايلور)، الذى استخدم حوائط بسيطة بألوان رمادية أو بنية كالحة، أعطت جوا من الكآبة والإعتام النفسى داخل السجن. كما استخدم المسرح الدوار، لضمان سرعة تغيير المشاهد القصيرة، لكنه استخدم الخشبة الدوارة داخل اطار البروسينيوم التقليدى.

بقيت إشارة ضرورية إلى تفرد أداء الممثل (مايكل جامبون) فى دور السيرجنت، فهو ممثل ضخم الهيكل جهورىّ الصوت، وقد جاء اختياره مناسبا للدور. وحضوره المسرحى كممثل يجعله يطغى على الأدوار الأخرى التى لا تتسم بالقوة والسلطة. جامبون يعتبر من أشهر وأهم ممثلى المسرح فى بريطانيا، وقد فاز بعدة جوائز عن أدائه المسرحى، وهو لا يكاد ينتهى من عرض حتى يبدأ فى عرض أخر.السؤال الذى يبقى معلقا، رغم التميز النسبى للعرض المسرحى "لغة الجيل: ما موقف المسرح القومى البريطانى، أو أى مسرح آخر، من نفس النص دون اسم مؤلفه؟ هل يقدم المسرح القومى البريطانى هذه المسرحية إذا لم تكن تحمل اسم هارولد بنتر؟ لا أظن.

٢- العالم غابة الغاز

العودة إلى البيت

يعترف النقاد البريطانيون بفخر بأن هارولد بنتر أفضل كتاب المسرح الأحياء، برغم أن إنتاجه الإبداعى فى الآونة الأخيرة، قد هبط بمعدل ملحوظ. ففى خلال الثمانينيات لم يقدم بنتر سوى بعض المسرحيات القصيرة، قدمها المسرح القومى البريطانى عام ١٩٨٢م تحت اسم "أماكن أخرى" وتضم المسرحيات القصيرة: "نوع من ألاسكا" و "محطة فيكتوريا" و"أصوات عائلية". ثم قدم بنتر مسرحية "واحد للطريق" عام١٩٨٤م، وفى عام ١٩٨٩م كتب بنتر وأخرج آخر مسرحياته "لغة الجبل" التى كتبها - كما قلت - كنتيجة لزيارته - وآرثر ميللر - لسجناء فى تركيا كعضو فى نادى القلم الدولىP E N لتقصى أحوال المفكرين والفنانين هناك.

لقد تعود بنتر طوال عمره على إعلان عدم اهتمامه بالانتماء إلى أى تصنيف أيديولوجى، بل إنه أعلن غير مرة أنه لا يهتم حتى بمسألة ذهاب المتفرجين لمشاهدة مسرحياته. لم تكن تلك القضية الأساسية -وهى مخاطبة الجماهير والتوجه إليهم بفنه- تعنيه فى كثير أو قليل. لكن مسرحية لغة الجبل جاءت تتويجا

لنشاط سياسى واجتماعى بدأه المؤلف في نهاية الثمانينيات، كعضو مهم فى منظمة العفو الدولية، وكمفكر أخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن حرية الرأى والمطالبة بالافراج عن المسجونين بسبب آرائهم السياسية المعارضة لنظم الحكم الاستبدادية فى جميع أنحاء العالم.

صمت مريب :

مثل ذلك الموقف الانعزالى القديم لبنتر دفع بعض النقاد إلى وضعه ضمن قائمة ماشتهر باسم تيار مسرح العبث الذى يضم - بين من يضم- صموئيل بيكيت ويوجين أونيسكو وآرتور أداموف. وقد جاءت مواقف بنتر السياسية المعلنة لتؤكد عدم اهتمامه حتى بمسألة انضمام بريطانيا إلى السوق الأوربية المشتركة- وتلك قضية سياسية لها شأنها. ولم يكن هذا الموقف، أو ما يماثله من مواقف، الدافع الوحيد لدمغ مسرحياته باللاسياسية، أو بالعبثية، أو بغيرها من التيارات التى لا تهتم اهتماما "مباشراً" بقضايا حرية الفرد ومسؤوليته الاجتماعية.

السبب الأساسى فى دمغ مسرحيات بنتر بالعبثية أن مسرحياته مليئة بالألغاز، والصمت المريب المتعدد الدلالات،

والدوافع المجهولة لظهور شخصية أو أخرى وسط الحدث، أو علاقة هذه الشخصية ببقية الشخصيات. ومسرحيات بنتر -إذا جاز التعميم- حبلى بما لا يقال، فما يتعمد المؤلف تركه خارج إطار الحدث المسرحى المرئى أو المسموع يسمح للناقد المسرحى أو المتفرج "بتفسير" علاقات الشخصيات بعضها بالبعض، و"بتفسير" معنى الحدث المسرحى بالشكل الذى يتراءى له. وقد اتهم بنتر كثيراً -كما قلت- بتعمد الألغاز والتعمية كنتيجة لعدم قدرته على السيطرة على مادته المسرحية، غير أن بنتر له دوافعه العمدية فى الإيحاء وليس التصريح، فهو أولا لا يؤمن بالاتجاه الطبيعى فى المسرح، وهو الاتجاه الذى يقدم الفصل الأول "لتوضيح" العلاقات بين الشخصيات، ولتقديم ماضى الأحداث وتطوراتها حتى نقطة الوصول إلى القضية المسرحية التى تتعقد فى الفصل الثانى لتنحل فى الفصل الثالث. فمن رأى الكاتب أن الناس لا تعرف هذا فى حياتها "الطبيعية".

كما أن هناك سبباً آخر للألغاز والتعمية فى البناء المسرحى لهارولد بنتر، هو اعتقاده أن من الصعب فى العصر الحديث، وسط حمى الاكتشافات العلمية والنفسية، أن يفهم الإنسان دوافع سلوكه وأسباب تصرفاته فهما قاطعاً، دع عنك أن يفهم

سلوك ودوافع الآخرين، أو التعبير عنها تعبيرا منطقيا مقنعا.

ويظل أسلوب بنتر مليئا بالألغاز حتى وإن كانت هناك معلومات "كافية" حول الشخصيات ودوافعها، فمسألة "كافية" مسألة نسبية، وبنتر يعمد أحيانا إلى "المبالغة" فى توضيح دوافع الشخصيات، بل إلى "تنويعها" حتى يصل الى جوهرية الحادثة. كل ما يعنى بنتر هو إظهار تعسف السلطات - أياً ما كانت هذه السلطة سياسية أو فنية أو دينية أو حتى ثورية - وممارستها الإرهاب ضد الفرد المنعزل جغرافيا ونفسيا وتاريخيا -أى النظر الى الإنسان كإنسان.

ومعظم مسرحيات بنتر تعمل على مستويين: المستوى الأول هو المستوى الواقعى؛ أى شخصيات لها مصداقيتها تمر بأحداث لها وجودها ومرجعيتها فى الحياة اليومية، والمستوى الثانى هو المستوى السيكولوجى؛ أى شخصيات لها مصداقيتها الحلمية (نسبة إلى حلم)، تمر بأحداث لها وجودها ودوافعها فى اللاوعى الفردى. هناك تتحول الشخصيات إلى رموز أو دلالات، وتتحول الأحداث إلى تعبير عن رغبات الإنسان فى لحظات الوعى الكامن، الذى تتكفل الحياة اليومية بكبته تحت سطح الشعور.

القراءة الواقعية للمسرحية :

إن مسرحية "العودة إلى البيت" التى عادت فرقة بيتر هول إلى تقديمهاعلى المسرح الكوميدى عام١٩٩١م، التى قيض لى أن أشاهدها (قدمت لأول مرة عام ١٩٦٥)، توضح أسلوب بنتر وتلقى الضوء على إمكانية ازدواجية التفسير. فالعنوان ذاته يدل على القضية التى تشغل بال المؤلف فى عدة مسرحيات أخرى - كمسرحيات الحارس ١٩٦٠، والتشكيلة ١٩٦١، و خيانة ١٩٧٨، والصوبة ١٩٨٠- وهى دخول عنصر غريب من الخارج إلى حياة جماعة تسير حياتها على وتيرة ثابتة فيؤدى هذا العنصر الغريب إلى قلب حياة تلك الجماعة رأسا على عقب، وغالبا ما تنتهى مسرحيات بنتر هذه نهاية مأسوية برغم لحظات الضحك المرور التى تتخللها. ولكن العنصر الطارئ ليس غريبا تماما على الجماعة ، فغالبا ما يتضح من سياق الأحداث وجود علاقة سابقة بين أطراف الصراع ، فقط عليك بتدقيق النظر حتى تكتشف هذه العلاقة. ومسرحية العودة إلى البيت يمكن أن تقرأ قراءة واقعية: هذه أسرة تتكون من أب متقاعد في السبعين من عمره، اعتاد العمل كجزار أيام شبابه وابنين تغلب على أولهما (لينى) الحذلقة والهدوء والتنمر الشرس، ووظيفته فى البداية غير

معلومة. وتغلب على الثاني (جوى) صفات القوة العضلية كملاكم، وإن كان بطيء الفهم والكلام. مع هذه الأسرة يعيش العم (سام) الذى يعمل على سيارة للتأجير الخاص، ويسود الصراع بين أفراد هذه الأسرة، فهم دائمو الشجار، وأسباب التأفف من الأب نتيجة عدم قدرته على رعاية الأسرة كثيرة.

وخلال الليل الساكن يصل الابن الثالث لسام ومعه زوجته، التى "يبدو" أن الأسرة لا تعرفها، فى رحلة عودتهما من إيطاليا إلى أميركا حيث يعمل الابن (تيدى) أستاذا للفلسفة. ويبدو أن علاقة تيدى بزوجته (روث) ليست على ما يرام، فما إن تخرج روث حتى يتقابل لينى مع أخيه الأصغر تيدى وهو لقاء يحدث كأمر عادى لا حرارة فيه. كما أن اللقاء بين لينى وروث فيما بعد لا يدل على أنه لقاء لأول مرة. لكن الأمر يصل إلى منتهى غرابته "للمتفرج على الأقل" حين يطلب لينى الإمساك بيد روث دون سبب. ونظراً لرفض روث يقوم لينى برواية قصتين طويلتين توضحان جزءاً من ماضى لينى المشين وقسوته على النساء. ثم يتحول الطلب إلى نوع من النزال الخفى تتوصل فيه روث إلى فرض إرادتها على لينى. وتثور ثائرة الأب على الجميع فى اليوم التالى بمجرد ظهور تيدى وروث، فالابن لينى لا يخبره

بوصـولهـمـا حـين الـتـقـاهـمـا ليـلا. ولكن الـسـبب الرئـيـسـى لثـورة ماكس هو ظنه أن لينـى استقدم سـاقطة إلى المنزل، وهـذا الشـىء لم يـحــدث فى هـذا المنزل منذ أن مــاتت زوجــتــه !! وفـى ثـورته يضرب الأب أحد أبنائه وأخاه حتى يهدأ، بعد أن عرف أن لروث ثلاثة أبناء مثله تماماً.

يلتئم شمل الأسـرة، لكن إشـارة مـاكس إلى زوجتـه الراحلة لا ينتــهـى، والصــراع بين لينـى وتيـدى لا ينتــهـى، وهـو صــراع يسـتـهدف السـخـرية من فلسـفة تيدى ومن لينـى فى نفس الوقت. لكن المنتصر الأخير فى كل تلك المنازعات الأسرية هى روث التى تحـول أنظار الجـمـيع إلى جـسـدهـا الذى يـحـمل كل إمكاناتـهـا. وترفض روث مغادرة المنزل بناء على طلب زوجها تيدى الذى بدأ يحس اقتـراب هـبوب العـاصـفـة على البيت القديـم للأسـرة. ومن خـلال حوارات المسـرحـيـة يثـار الشك حـول مـاضـى روث ، لكن هبوط تيدى من غرفته حاملاً حقائب السفر يضـع روث فى موقف الاختيار بين الرحيل وبين الاسـتسـلام لطلب لينى بمراقصتـها - وتختـار روث الخيار الثـانى الذى يتحول إلى قبلة طويلة بين لينى وروث ، وفى تلك اللحظة تدخل بقية الأسـرة.

التفسير الفرويدى :

بعد ذلك يتصاعد الصراع على روث، باعتباره موضوع رغبة بين أفراد الأسرة، حتى يعرض لينى على روث البقاء معهم، وعدم العودة مع زوجها. وتقبل روث العرض، بل تقبل عرض لينى بالعمل كبائعة هوى تحت إشرافه. ويزداد الأمر غرابة حين تبدأ فى فرض شروطها لقبول هذا العمل، ولكن لينى يستسلم لكل شروطها، بل يطلب من زوجها تيدى أن يقوم بالدعاية لها فى الأوساط الجامعية فى أمريكا. ولكى يزداد الأمر غرابة على غرابته فإن نجاح الأسرة فى تحويل روث يؤدى الى نوع من صحو الضمير عند سام تجعله يعترف بخيانة زوجة ماكس (جيسى) مع صديقه الحميم (ماكجرور) فى الكرسى الخلفى للسيارة التى يقودها ، ثم يسقط الرجل ميتا. يرحل تيدى وتبقى روث وسط المسرح تربت على شعر جوى، بينما يقوم لينى بمراقبة الأب الذى يعوى جاثيا على ركبتيه، إحساساً بعجزه عن أن يكون موضوعا لرغبة روث - ثم يهبط الستار.

وكثير من هذه الأحداث لا تفسير له فى الظاهر، كما أنه يصدم المتفرج بلا شك، غير أن التدفيق فى ثنايا المسرحية يكشف بعض أسرار الأسرة فى الماضى، وهو ماض مشين

ويكاد يشمل كل أعضاء الأسرة. من هنا فإن عدم استغراب الأسرة لقدوم روث إلى المنزل يبدو عاديا، وقبولها التحول إلى الانضمام إلى (صفوة) العالم السفلى يبدو مبرراً، لقد كانت روث أقرب إلى العاهرات قبل أن تتعرف إلى تيدى وتتحول إلى زوجة أستاذ جامعى فى أمريكا.

ولكن المستوى السيكولوجى للمسرحية يلقى أضواء أخرى على العلاقات بين الشخصيات باعتبارها - أى المسرحية - نوعا من الحلم أو الفانتازيا التى تحقق رغبة الإنسان فى مرحلة الطفولة كما يقدمها فرويد. فالصراع بين لينى وجوى من ناحية، والأب من ناحية أخرى، هو صراع أوديبى على سيادة (المنزل) كما أن لحظة صراع بين لينى والأب ماكس يتساءل فيها الأول عن العلاقة بين الأب تحوله إلى نموذج هاملتى غيور. والتشابه بين روث وجيسى يدل على حلول روث محل جيسى كأم بديلة: وبهذا التحول تقوم روث مقام موضوع الرغبة للأبناء فى المفهوم الفرويدى. والمشهد الأخير يضع خطوطاً حادة على تحقيق رغبة الأبناء الفرويدية فى الاستحواذ على الأم الجميلة، والصغيرة، وعلى نجاحهم فى التخلص من الأب الشرس المسيطر.

تلك لمحات سريعة عن إمكانية النظر إلى مسرحية العودة الى البيت على المستويين الواقعى والسيكولوجى. ولتحقيق هذين المستويين حاول المخرج بيتر هول أن يستخدم المكان المسرحى والإضاءة كعناصر تحولهما إلى عناصر حلمية. كما أن أداء الممثلين (باستثناء القائم بدور الأب) كان يميل ناحية التركيز على عدم واقعية الشخصيات دون أن تفقد تلك الشخصيات مصداقيتها- نيكولاس وودسون فى دور لينى، ودوجلاس ماكفيران فى دور جوى، وجريج هيكس فى دور تيد، والممثلة الشهيرة تشيرى لونجى فى دور روث. أما الممثل المعروف - خاصة فى التليفزيون - وارين ميشيل فقد كانت خشونته دليلاً على ماضيه العنيف كأحد أباطرة الليل والعالم السفلى فى حى سوهو فى لندن، ولذلك ركز كثيرا على استظهار قدراته على الأداء الواقعى لشخصية الأب ماكس.

٣- يحتفل بنفسه بطريقته

مسرحية جديدة لهارولد بنتر وهو فى السبعين:

احتفال

مع مطلع العام الأول للألفية الثالثة، بدأ الكاتب المسرحى

الإنجليزى الكبير هارولد بنتر عامه الأول من العقد الثامن من عمره، فهو من مواليد يناير ١٩٣٠، وقد تمركز الاحتفال به هذه المرة فى لندن، وكانت مظاهر الاحتفال بالمناسبة معبرة عن أهمية وقيمة هذا الكاتب العالمى. فقد أصدر الناشر الكبير فابر كتاباً نقدياً كتبه أخلص محبى بنتر باسم احتفالية بنتر ، كما أنه نشر آخر وأول أعمال بنتر فى مجلد واحد باسم احتفال. وفى ذات الوقت أقدمت فرقة مسرحية مهمة هى فرقة مسرح الميدا على إنتاج المسرحيتين المشار إليهما فى بروجرام واحد بنفس الاسم: احتفال.

ويحتوى العرض المسرحى الذى واكب المناسبة على مسرحيتين هما أول مسرحيات بنتر باسم الغرفة: وهى المسرحية التى كتبها فى أربعة أيام محمومة من عام ١٩٥٦حين كان ممثلا مغمورا فى مدينة إنجليزية صغيرة تعرض مسرحية من تأليف تيرانس رايتجان باسم موائد منفصلة. والمسرحية الثانية هى آخر إبداعات بنتر باسم احتفال، ووضع المسرحيتين فى برنامج واحد أعطى النقاد فرصة هائلة لعقد المقارنات بين العملين الأول والأخير، وتتبع رحلة هذا الكاتب المسرحى غزير الإنتاج حتى وصل إلى المكانة الفريدة التى يحتلها.

إن الاحتفاء بكاتب فى قامة هارولد بنتر عادة ما يتخذ أبعاداً وأشكالاً متباينة فى عواصم العالم المتقدم مسرحياً، لأنه ثانى اثنين-مع آرثر ميللر- من المعمرين المسرحيين الكبار، الذين مازالوا يقدمون إبداعاتهم، حتى هذه اللحظة، حتى وإن تباعدت السنوات بين كل عمل وآخر. وللتدليل على هذه الحقيقة يكفى أن نشير إلى أن بلوغ بنتر نفسه سن الستين، أى قبلها بعشر سنوات، قد شهد إصدار جامعة إنديانا لكتاب يحتوى على مجموعة من المقالات بعنوان بنتر فى الستين، كتبها مايزيد عن ثمانية عشر ناقدا، أبرزهم مارتن إيسلن وسوزان هوليس. وكان الكتاب بلورة لأهم ما كتب عن بنتر فى أبحاث قدمت إلى مؤتمر أقيم للاحتفال به وببلوغه سن الستين أقامته الولايات المتحدة الأمريكية وشارك فيه ما يزيد عن ٢٥٠ فنانا وباحثا من جميع أنحاء العالم. وإلى هذا المجتمع الأمريكى المحتفى به أرسل بنتر أخر مسرحياته – وقتها – باسم وقت الاحتفال، فقام المحتفلون بتقديم قراءة درامية لهذا النص فى أثناء انعقاد المؤتمر.

وإطلالة قصيرة على بنتر -حياته وأعماله- مثل تلك التى قدمناها فى افتتاح كلامنا تظهر لنا لماذا تقام مثل هذه

الاحتفاليات بهارولد بنتر.

وكما يحدث عادة مع مسرحيات بنتر الجديدة، تعددت ردود الافعال النقدية تجاه مسرحيته الجديدة احتفال الصادرة عام ٢٠٠٠م: والمسرحية على أية حال تبلور أهم السمات التى ظهرت فى مسرحياته العديدة حتى هذه اللحظة: الموضوع البسيط المراوغ الغامض، الذى يوحى بمعان عديدة ملتبسة ومتناقضة. لكن هذه البساطة دفعت بعض النقاد إلى وصف المسرحية بأنها مجرد "سكتش" ، لم يكن ليرى النور ما لم يكن كاتبه هو هارولد بنتر بتاريخه الدرامى الطويل، بينما وصفها آخرون بأنها أسهل مسرحيات بنتر على الفهم. لكن اللافت أن جميع النقاد قد انتبهوا – ربما للمرة الأولى – إلى الإمكانات الكوميدية الكامنة فى مسرحياته المخيفة، وهى الإمكانات التى بحّ صوت بنتر نفسه فى الإشارة إليها حين قدم مسرحياته السابقة.

ومسرحية «احتفال» قصيرة ، إذ لم يستغرق عرضها على المسرح أكثر من خمسين دقيقة. كما أنها بسيطة وعدد شخصياتها قليل ، وديكورها واحد : ست شخصيات يجلسون إلى مائدتين منفصلتين فى أحد المطاعم الراقية جدا. وكالعادة مع مسرحيات بنتر؛ فمن الصعب تلخيص موضوع أو "ثيمة"

المسرحية لأنها لا تدور عن موضوع، بل هى حالة، عن لقاء، عن نماذج بشرية تلتقى وتفترق، وبين اللقاء والفراق تسفح دماء كثيرة. والدماء هنا ممزوجة بالخمر التى تتناولها تلك الشخصيات فتحل عقدة ألسنتها ، وقد يكون هذا هو المبرر فى عدم تسلسل الخيط القصصى لأحداث المسرحية.

حول مائدتين تجرى أحداث المسرحية بالتبادل: حول المائدة الأولى تجلس أربع شخصيات من شرقى لندن، رجلان شقيقان (لامبرت ومات) وامرأتان شقيقتان (جولى وبروى). والأربعة يتميزون بالسوقية والانحطاط ، رغم درجة الثراء الفاحش التى تتبدى فى إقدامهم على الاحتفال فى هذا المطعم الشهير دون غيره[٦]. ورغم سوقية الرجلين - أو ربما بسببها - فإننا نعرف أنهما تطورا خلال حقبة التسعينيات حتى وصلا درجة مستشار فى الإستراتيجية !! وفى ضربة واحدة يكشف بنتر عن عمق وبشاعة التحولات التى حدثت فى بنية المجتمع الإنجليزى فى ظل حكم حزب المحافظين بزعامة مارجريت تاتشر ثم جون ميجور من بعدها : تلك التحولات ارتفعت بالسفلة إلى مصاف الحكام.

ومستشارا الإستراتيجية يقيمان احتفالا بعيد زواجهما من

شقيقتين، لكن الاحتفال يفقد أهم سماته فينقلب من البهجة إلى التجريح والقسوة، فيظهر مدى انحطاط أخلاقيات طبقة الإستراتيجيين الجدد، لأن بنتر يكاد يصرح بأن الرجلين من تجار السلاح الآن، أو من ذوى السلوك الإجرامى فى كل الأحوال، وهو السلوك الذى صعد بهما درجات السلم الاجتماعى. وإذا كان الرجلان بهذه الصفات فالمرأتان أيضا تتصفان بها: فجزئيات الحوار المتناثرة تظهرهما كعاهرتين تسلقتا السلم الاجتماعى. وإذا لم يكن حكم بنتر القاسى على نماذج الطبقة الجديدة واضحا من خلال الرجلين فإنه مكتوب باللون الأحمر حين ننظر إلى هاتين المرأتين.

بين الشقيقين والشقيقتين يجرى الحوار الغامض، فتظهر على السطح ذكريات الماضى المشين، والإيحاءات بالخيانات الزوجية، والجنس المشاع، وبالوسائل غير الشرعية المستخدمة فى الصعود الاجتماعى والمهنى.

حول المائدة الثانية يجلس أحد رجال البنوك (راسل) مع زوجته (سوكى) التى كانت سكرتيرته لفترة من الزمن قبل أن يقترن بها. والربط بين المائدتين واضح، فأخلاقيات رجل البنوك لا تختلف عن أخلاقيات الشقيقتين، بل إننا نعرف أنه الممول

الشرعى وغير الشرعى لأنشطتهما أيا كانت هذه الأنشطة. كما أن الزوجة/السكرتيرة السابقة منحوته من نفس الطبقة التى تنتمى إليها الشقيقتان، فهى أيضا قد أستغلت (امكاناتها) الوظيفية والجنسية فى الارتباط برجل البنوك وفى التحول من سكرتيرة إلى زوجة. وفى مرحلة من الحوار (تطمئن) تلك المرأة زوجها بالقول بأنها مازالت تمارس نفس ما كانت تمارسه معه حين كانت سكرتيرته. إن حقيقة ما يجرى بين الرجل وزوجته هنا شبيه بما يحدث حول المائدة الأخرى بين الأربعة: جنس فاضح، خيانات زوجية واضحة ، فضائح مالية وأخلاقية يندى لها الجبين.

والحوار الدائر حول المائدتين، والذى يقطع بعضه بعضا، يكاد يكون متشابها فى قسوته التى تصل إلى حد التمزيق بالأظافر والطعن الظاهر والخفى... بحثا عن السيطرة والسلطة. لكن لا أحد من الشخصيات الست يبغى إراقة نقطة دماء حقيقية فى ذلك المطعم الفخم وفى تلك المناسبة السعيدة... فعلاقات المصالح بين المجتمع -بما فى ذلك السقاة وأصحاب المطعم- أقوى من العواطف والمشاعر.. وهكذا ينتهى الاحتفال مع الابتسامات المصطنعة على وعد بأن يتكرر ثانية، ربما فى اليوم التالى مع مناسبة أخرى.

الهــوامش

1- Martin Esslin, Pinter the Playwright, Methuen, 1984, p.36.

2 - Pinter, The Birthday Party, in Play : One, Methuen, 1976, p.58.

3 - Ibid, p.59.

4 - Loc. Cit.

5 - Loc. Cit.

6 - Harold Pinter, Celebration and The Room, Faber and Faber, 2000, p. 3.

أرنولد ويسكر

رحلتان

- من الطبيعية إلى الأوبرا

ولد أرنولد ويسكر لأب روسى وأم مجرية، ولم يمكث طويلاً فى الدراسة، إذ تركها عام ١٩٤٨م، وبدأ يعمل فى حرف مختلفة إلى أن طلب للتجنيد عام ، ١٩٥٠ وبعد أن أنهى خدمته العسكرية عام ١٩٥٢م عاد ويسكر إلى ممارسة حرف مختلفة بين نورفوك ولندن إلى أن رحل إلى باريس عام ١٩٥٦م بحثاً عن نقود يدفعها للدراسة فى مدرسة لندن لتكنيك السينما لمدة ستة أشهر.

كانت نقطة التحول فى حياته هى لقاؤه عام ١٩٥٧م مع المخرج المسرحى والسينمائى ليندساى أندرسون بالصدفة، فقد أعطاه ويسكر قصة قصيرة تصلح لفيلم، وبالرغم من فشل المشروع السينمائى فإن أندرسون قدمه لمسرح الرويال كورت ومديره جورج ديفاين. فى العام التالى تم إنتاج مسرحية ويسكر الأولى بإخراج جون دكستر (وظلت علاقتهما حميمة فترة طويلة بعدها) ، فى أحد مسارح مدينة كوفنترى فى يوليو ١٩٥٨, ثم انتقل العرض إلى لندن؛ إلى مسرح الرويال كورت

أولاً ثم إلى حى المسارح الويست إند. وأصبح ويسكر حديث المدينة مع جون أوزبورن وجون أردن.

ومن الصعب تقييم مكانة ويسكر على المستويين البريطانى، والعالمى- ككاتب نصوص مسرحية فقط، فقد اكتسب مكانته المسرحية سريعاً، ثم انتقل إلى ممارسة العمل الثقافى العام من خلال "مركز ٤٢" لنقل الثقافة إلى الجماهير المتعطشة. كما أنه ظل لفترة طويلة رأس حربة لمجموعة من الكتّاب المتمردين، كما شارك إيجابياً فى تأييد حملة نزع الأسلحة الذرية المعروفة باسم CN، وسُجن لمدة شهر لاشتراكه فى العصيان المدنى عام ١٩٦١م.

ويقول ويسكر إنه نشأ فى أسرة نشطة سياسياً فى الحى الفقير الإيست إند، ولهذا فقد انضم مبكراً لعصبة الشباب الشيوعى لفترة قصيرة، ثم إلى حركة الشباب الصهيونى(١).

وربما تكون تجربة ويسكر الحياتية العريضة سبباً فى جعله واحداً من أكثر كتّاب الدراما المعاصرين، إن لم يكن أكثرهم ظهوراً فى مسرحياته، على الرغم من أن فن الدراما يستلزم حيدة المؤلف وموضوعيته. وربما كانت هذه التجربة الحياتية سبباً فى مواصلة ويسكر للطريق الذى اقتحمه جون أوزبورن

بوضع شريحة مَن الحياة على مسرحه. كما أن الساحة المسرحية البريطانية كانت فى تعطش لسماع هؤلاء القادمين من الشمال أو من المدن الصناعية البعيدة عن العاصمة ، والذين يستخدمون لهجات محلية لها إيقاعها ومفرداتها الخاصة.

ويرجع بعض النقاد مكانة ويسكر إلى تميزه بين كتّاب الدراما البريطانيين المعاصرين فى استخدام اللهجات المحلية بطريقة مقنعة، خاصة فى مسرحياته الأولى(٢). فبالاضافة إلى العنصر الموضوعى الذى أشرنا إليه- والذى ساعد فى نجاح استخدام اللهجات فى المسرح- نجد أن العنصر الشخصى فى حياة ويسكر قد ساهم فى لفت نظره إلى اللغة. كانت أسرة ويسكر تستخدم اللغة الإنجليزية كأداة تخاطب ، إلا أن عدم إجادة والديه لهذه اللغة جعل منها عنصراً مفارقاً يراه ويسكر أداة تواصل بشرى، ووسيلة من وسائل الحصول على القوة.

ولكن مهارة ويسكر فى استخدام اللهجات المحلية لا تعد عنصراً شكلياً أو جمالياً، وإنما هى عنصر ناجم عن اختيار سياسى يستهدف تجاوز الإحساس بالدونية عند الطبقات التى تستخدمها باعتبارها لغة قادرة على التعبير الدرامى شأنها فى ذلك شأن اللغة الفصحى. لقد برزت شجاعة ويسكر فى الإقدام

على تجاوز هذا الرباط غير المقدس بين المكانة الطبقية والقدرة الفنية على التعبير، حين أعطى اللهجات المحلية مصداقية فنية، وسياسية غير مسبوقة في تاريخ المسرح البريطاني.

ونتيجة لهذا التكوين السياسي فإن ويسكر اشتهر بمعاركه النقدية ، ومقالاته التي يختلط فيها الفن بالسياسة ، لدرجة أثارت حنق الكثيرين ضده. وفي تقييم مسيرة حياة ويسكر يرى بعض النقاد أن شخصيته العامة تسببت في إحباط فنه. وقد وافق ويسكر على هذا التقييم لرحلته الفنية والسياسية في لقاء أجرته معه صحيفة "الإندبندنت" في نوفمبر ١٩٩١م.

لقد صرح ويسكر مبكراً -نوفمبر ١٩٥٨- في لهجة تبشيرية متعالية.قائلاً "أنا أريد أن أكتب عن الناس العاديين بطريقة تعطيهم توضيحاً وتبصيراً - بطريقة ما - لوجه من وجوه الحياة ربما لم يكونوا على بينة منه قبل هذا. وأكثر من هذا فإني أريد أن أنقل لهم تلك الحماسة التي أملكها لتلك الحياة. أريد أن أعلمهم"[٣]، وقد أثارت مثل تلك التصريحات حفيظة اليمين واليسار ضده، خاصة حين انتقل ويسكر من مجال الحديث النظري إلى مجال التطبيق العملي من خلال رئاسته لمركز ٤٢ .

لقد استقبل جون أردن –على سبيل المثال– مسرحية ويسكر حساء الدجاج بالشعير (١٩٥٨) بمقال أوضح فيه أن ويسكر قدم النموذج الذى يجب أن يحتذيه من يتصدون لكتابة المسرحية الاجتماعية. إلا أن بداية الستينيات شهدت صداماً نقدياً بين الكاتبين يوضح مسيرة كل منهما بعد تلك السنوات الطويلة. لقد قال ويسكر إن آردن "ليبرالي ضعيف"، لأنه لا يتخذ موقفاً واضحاً من الموضوعات السياسية التى يكتب عنها. ورد آردن قائلاً: "إن الليبرالى الضعيف هو ذلك الكاتب الذى لاينحاز لإحدى وجهتى النظر المتعارضتين اللتين يعرضهما. إنني – وبوضوح– أنحاز إلى إحدى وجهتى النظر المتناقضتين، لكننى لا أعتبر أن عمل الكاتب المسرحى أن يقول لمتفرجيه أن يقبلوا تلك الآراء". المفارقة –كما تقول الناقدة كاثرين إيتزين– أن الزمن أثبت أن آردن هو الكاتب السياسى الملتزم، وأن ويسكر هو الكاتب المشوش سياسياً، والليبرالى المراوغ الليبرالية كما وصفه أردن[٤].

ثم دخل ويسكر فى معركة نقدية أشد عنفاً مع الكاتب اليسارى جون ماكجراث، ولم يتردد ويسكر فى بسط وجهة نظره فى السياسة، وفى إدارة العمل الثقافى، وفى دور النقاد.

وقد كانت هذه المعركة معركة بين أسلوبين وتوجهين فى التعامل مع "الإنسان العادى" الذى أشار إليه ويسكر. كانت وجهة نظر أردن، وماكجراث خاصة، أن ويسكر يتحدث عن "الطبقة العاملة"، وعن "الأقليات"، وعن "الماركسية اللينينية"، فى حين أنه يكتب مسرحيات تقليدية للغاية، وموجهة للطبقة المتوسطة. وقد كان الناقد آلان بريان أول من أشار إلى هذا التناقض فى حياة ويسكر، مؤكداً أن مسرحية بطاطس محمرة مع كل شىء تؤكد قيم متفرجيها من الطبقة الوسطى برغم أن المسرحية تبدو كما لو كانت تهاجم تلك القيم. ثم أكد ناقد آخر هذا الرأى حين قال إن المفارقة الرئيسية لمسرحيات ويسكر، حتى مسرحية أنا أتحدث عن أورشليم، هى أن ويسكر لا يصرخ، أو (بمعنى أدق) لا يوجه رسالته، إلى الناس العاديين بغية إيقاظ حساسياتهم، لكنه، بدلاً من هذا، يرسم هؤلاء الناس، ويقدم أفكاره عنهم للمتفرجين المتعلمين الليبراليين"(٥).

إذا ألقينا نظرة سريعة على أهم أعمال ويسكر، لأمكننا اكتشاف المسافة التى قطعها بين البداية الطبيعية شبه الخالصة فى مسرحيته الأولى المطبخ، وبين النهاية فى أحضان الأوبرا والمسرحية الموسيقية، وهى نهاية ما كان متفرجوه، أو نقاده

قادرين على حدسها.

لم ينكر ويسكر منذ البداية صلته وصلة أسرته بأبطال مسرحياته، فقد استخدم ويسكر ظروف نشأته وتربيته وديانته وأعماله كمادة لمسرحياته دون مواربة أو خجل[٦]. فأبطال ويسكر -على سبيل المثال- أبطال على وعى عميق بالموضوعات السياسية والاجتماعية المطروحة فى السياق الدرامى، برغم أصولهم الطبقية المتواضعة. وقد أثار هذا الوعى جدلاً بين نقاد ويسكر: فالبعض يرى أن هذا الوعى السياسى يصل بمسرحيات ويسكر إلى مستوى أعمق من الطبيعية المسطحة، أو المباشرة، تلك التى تراعى التناسب بين وعى الشخصية وبيئتها. هذا بينما يرى البعض الآخر أن هناك انفصالاً جاداً فى مسرحيات ويسكر بين الواقع أو الحياة والفكر أو الكلمات[٧].

فشخصية رونى خان (بطل الثلاثية المكونة من حساء الدجاج بالشعير، وجذور، وأنا أتحدث عن أورشليم) تمثل للجانب الأول من النقاد طلب المعرفة ومنحها، تبحث عن صوتها الخاص حتى تكتشفه أو تنصرف عنه محبطة، ميالة لتحليل الذات، وتؤمن بإمكانية حل المشكلات الاجتماعية عن طريق مناقشة تلك

المشكلات. أما بالنسبة للجانب الثانى من النقاد فهى شخصية لا تمثل جيلها من حيث الوعي والحساسيات والضمير... إنها شخصية غير تلقائية، وإنما خلق صناعى مناظر لويسكر ذاته، تفقد كلماتها الرنانة اتصالها بالسياق الدرامى الذى تتحرك فيه.

ورونى خان شخصية أساسية أظهرها ويسكر بطرق مختلفة فى ثلاثيته الشهيرة بدءاً من حساء الدجاج بالشعير، التى قدمت على المسرح عام ١٩٥٨م. وبرغم أنه يعمل طباخاً إلا أنه يطمح أن يكون شاعراً اشتراكياً بين أبناء جيله.

فى هذه المسرحية استخدم ويسكر التراكم الزمنى لعرض جذور الوعى وتمزقه فى أسرة خان؛ الأب هارى والأم سارة والأبناء رونى وإدا وزوجها داف فالفصل الأول يقع زمنياً عام ١٩٣٦م، ويشهد تجمع الأسرة مع أصدقائها فى حى الإيست إند لمواجهة مسيرة أصحاب القمصان السوداء من النازيين. أما الفصل الثانى فيقع عام ١٩٤٦، ١٩٤٧، والفصل الثالث عامى ١٩٥٥، ١٩٥٦. أى أن المسرحية تغطى فترة تقترب من العشرين عاماً، تقف فيها على محطات تغير سياسى أو أحداث دولية مهمة من حيث تأثيرها على قناعات تلك الأسرة.

عبر هذه السنوات تتدهور أحوال الأسرة، وتجهض أحلامها

فى العدالة الاجتماعية وفقاً لمبادئ الماركسية اللينينية. فالأب يفقد إيمانه بالمثاليات ويصاب مادياً بالشلل التام، كما تقرر إدا وزوجها داف الهروب من المجتمع الصناعى الحديث إلى الريف أو إلى الفردوس المفقود، ولا يبقى إلا سارة خان مؤمنة بصحة المبادئ رغم أخطاء التطبيق فى المجر، بل بضرورة هذه المبادئ للإنسان إذا أراد مواصلة الحياة. أما رونى خان فيهتز إيمانه بقوة بعد غزو الاتحاد السوفيتى للمجر عام ١٩٥٦م ، ولم يعد يرى الأشياء إما بيضاء وإما سوداء.

لقد تكفل الواقع بتدمير أحلام أسرة خان على المستوى الشخصى، وتحطمت أحلام الأبناء مثلما تحطمت أحلام آبائهم. أما على المستوى الاجتماعى فإن هذه الأسرة -كنموذج للطبقة العاملة كلها- تفقد الإحساس بالانتماء، وبالهدف بعد أن وصلت حكومة اشتراكية إلى قمة السلطة فى بريطانيا، وبعد أن اختفت القضايا الضخمة والمصيرية التى كانت مثارة فى فترة ما بين الحربين العالميتين. ربما كان الانفصال بين المستوى الخاص والشخصى (الذى يتطلب بناء دائرياً)، والمستوى العام (الذى يتطلب بناء تراكمياً) هو الذى أثار حفيظة ناقد شهير مثل جون راسل تايلور عند تقييمه للمسرحية[٨].

كونت حساء الدجاج بالشعير الجزء الأول من الثلاثية، ثم تلتها مسرحية الجذور التى تتابع مصير بعض أفراد أسرة خان، وبالتحديد شخصية بيتى بريانت، صديقة رونى الذى لا يظهر مادياً فى هذا الجزء. إن جذور (كتبت ١٩٥٨ وعرضت فى العام التالى) تعد تطبيقاً عملياً للمهمة التبشيرية التى أعلن ويسكر حملها على عاتقه وهى مساعدة الإنسان البسيط لكى "يفهم" الأحداث الكبرى التى تجرى حوله فى الكون. ويمكن للناقد أن يحلل هذه المسرحية باعتبارها محاولة لإظهار كيفية حصول بيتى بريانت على وعيها الذاتى، والتلقائى ، بعيداً عن تأثيرات الخطيب رونى خان الثقافية. لقد حاول رونى نقل معارفه لبيتى ، حاول تعليمها كيف تفكر ، وكيف تحب الموسيقى الكلاسيكية ، وكيف تحلل القضايا السياسية والاجتماعية .. إلا أن هناك مسافة ظلت هناك بين محاولات رونى وبين قناعات بيتى، والسبب هو صعوبة "نقل" الأطر الفكرية الجاهزة إلى إنسان آخر.

تعود بيتى إلى منزل أسرتها فى نورفوك للتمهيد للزيارة المنتظرة من رونى خان، إلا أنها تقابل فى منزل الأسرة بردود فعل تجعلها مغتربة عن بيئتها والسبب أن وجهات نظرها ليست

أصيلة، أو هى بلا جذور فى هذه البيئة لأنها منقولة من تجربة الآخر/رونى خان. وسط هذه المواجهة بين بيتى وأسرتها تصل رسالة من رونى قرب النهاية فى أثناء انتظار الأسرة له، يعلن فيها استحالة استمرار العلاقة بينهما، ويكشف لها عن وهم إمكانية إقامة علاقة بينهما فى المستقبل. هذا الكشف يضع بيتى فى موقف لا تحسد عليه؛ موقف عملى لم يحدث لها من قبل، وعليها أن تحدد ردود فعلها فى مفترق طرق، عليها أن تختار من بينها طريقها وحدها، ودون مساعدة من أحد.

تكتشف بيتى أن رونى كانت له أوهام عن "حياة العمال الزراعيين الذين يعيشون فى تناغم روحى مع عناصر الطبيعة"... كما تكتشف أيضاً أن وضاعة الحياة التى يعيشونها تعود إلى خطئهم وتقصيرهم. وفى هذه الاكتشافات وغيرها يكمن عثور بيتى على صوتها الخاص..وفى تلك اللحظة الانفعالية الهائلة تجسد بيتى اكتشافها فى رقصة نشوانة ابتهاجاً بعثورها على ذاتها المتفردة ، بعفوية وأصالة..

لم تترك مسرحية أخرى لويسكر ما تركته جذور من أثر، فقد كانت مسرحية عن اللحظة التاريخية التى تعيشها بريطانيا. لكن المسرحية أثارت ردود فعل نقدية متباينة حين عرضت لأول مرة

فى مسرح بلجراد فى مدينة كوفنترى ، ثم تحولت الاتجاهات النقدية إلى المديح الخالص الذى يرجعه البعض لعبقرية الممثلة جوان بلورايت فى أدائها لدور بيتى بريانت.

فى الجزء الأخير من الثلاثية –وهو الجزء المسمى أنا أتحدث عن أورشليم، وعرض لأول مرة عام ١٩٦٠– يعود ويسكر لمتابعة مصير إدا خان وزوجها داف إلى حيث رحلا إلى نورفورك لتأسيس حياتهما الجديدة فى الجنة الموعودة/أورشليم. لقد قرر الاثنان العودة إلى الحياة الطبيعية ، أو إلى عالم الصناعة اليومية التى تخلق تواصلاً بين الإنسان وما ينتجه. يهرب داف من جحيم الآلات ، من الاغتراب بين القطيع ، فى لندن. ويكون فى استقبالهما سارة ورونى خان. ويستغرق استقرار هذه الأسرة فصلاً بأكمله ، لاهتمام ويسكر بالتفاصيل ، حتى يبدأ الحدث الدرامى فعلياً بطرد داف من عمله.

لكن الأسرة تبقى فى نورفوك يحدوها الأمل فى الفردوس الأرضى، رغم فشل مشروعات داف غير العملية، لأن إدا – كأمها– تصر على القتال إلى آخر الشوط فى سبيل ما تؤمن به، وما تطمح إلى تحقيقه. لكن سقوط حزب العمال يفقد الأسرة آخر أمل لها فتقرر العودة إلى العاصمة... انهزم الحلم

والحالمون- تماماً كما حدث فى المسرحية الأولى- لكن بصيصاً من الأمل يبقى.

فى هذه المسرحية - كما فى المسرحيات السابقة - لحظات خاصة من الدراما الحركية ، فى مشهد أسماه ويسكر "سر الخلق". وقد ظهرت مثل هذه اللحظات فى مشهد العمل اللاهث فى المطبخ فى ساعة الذروة، ثم ظهر فى محاولة سطو المجندين على أحد المخازن فى مسرحية بطاطس محمرة مع كل شىء، كما يظهر فى مسرحية أنا أتحدث عن القدس. بمثل هذا المشهد يحاول ويسكر الهروب من أسر الإطار الطبيعى الذى يعمل من خلاله تماماً كما حاول أن يعطى المطبخ دلالة كونية فى مسرحية المطبخ، أو إعطاء الثكنة العسكرية نفس الدلالة فى مسرحية بطاطس محمرة مع كل شىء. هذه بعض من العناصر التى حاول ويسكر تطويرها فى مسرحياته التالية مثل الفصول الأربعة والأصدقاء (١٩٧٠)، ومدينتهم الذهبية والخاصة جداً (٦٣- ١٩٦٥)، ومأدبة الزفاف (١٩٧٤) والصحفيون (كتبت عام ١٩٧١ ولم تقدم على المسرح حتى عام ١٩٨١)، والعواجيز (١٩٧٣) وغيرها.

لكن المهم فى مسرحية أنا أتحدث عن أورشليم أنها محملة

بالدلالات، وبعض هذه الدلالات يشير مباشرة إلى النظام الاجتماعى/العسكرى الإسرائيلى المسمى بالكيبوتزات. لقد لجأ ويسكر إلى الواقع الإسرائيلى، وليس التاريخ البريطانى، ليقدم تصوره عن المدينة الطوباوية، فهناك - كما أشار الناقد جون جارفورت - تشابه بين أورشليم ويسكر وحياة الكيبوتز الإسرائيلى الذى أثبت استحالة وجود الجنة الأرضية بعد أن تحولت حياة الكيبوتزات إلى مراكز عسكرية ضد العرب[٩].

واصل ويسكر استخدام الشكل الطبيعى فى مسرحياته التالية، حتى مسرحية الفصول الأربعة (١٩٦٥)، والتى يعتبرها بعض النقاد مرحلة جديدة فى تطور فن ويسكر. لكن ويسكر واصل بنفس القدر تنمية الدلالات واللحظات الدرامية فى مسرحياته فى محاولة لتجاوز حدود الطبيعية الضيقة، وقد ظهر هذا التطور واضحاً فى المسرحية المشار إليها خاصة استخدام ويسكر لدلالات الزمن.

الفصول الأربعة عبارة عن قصة حب بين شخصين، فى منزل مهجور مجهول الهوية، وهى فى أربعة أجزاء توازى فى سخونتها وبرودتها فصول السنة من الشتاء إلى الخريف، عبر الربيع والصيف، من خلال هذا البناء الدرامى حاول ويسكر أن

يربط بين الحركة الوجدانية فى تقلباتها، ودورة الطبيعة الحتمية فى فصولها.

بطلا المسرحية هما آدم وبياتريس (وقد أصر ويسكر على انعدام الدلالة فى اختيار الاسمين، بل إن أحد العروض الفرنسية غير الاسمين فى محاولة لتفادى رمزية التسمية دون اعتراض من ويسكر): ففى الشتاء يحاول آدم أن يخلص بياترس من خرسها البائس، وفى الربيع يقعان في الحب، وفى الصيف يتشاجران. وفى الخريف يستعدان للكمون من جديد.

وربما كانت الفصول الأربعة هى المسرحية الوحيدة لويسكر التى تصر على حاكمية الطبيعة لقدرة الإنسان على الاختيار والتغير، وعلى التكرار الأبدى لنمط العلاقات البشرية، وعلى سجن الإنسان فى إطار مكوناته النفسية فقط. ويبدو واضحاً فى المسرحية تركيز ويسكر على النفسى، والمجرد، محاولاً- قدر طاقته- إبعاد العلاقة الثنائية عن سياقها الاجتماعى. وربما كانت جدة الشكل ، والتجريد ، والتركيز على السيكلوجية ، كل ذلك كان وراء الاستقبال النقدى العدائى الذى قوبلت به المسرحية.

أشار النقاد إلى فشل ويسكر فى الهروب كلياً من العوامل

الاجتماعية، وأشار آخرون إلى ضرورة هذه العوامل، وإلى مزيد من التفاصيل الحياتية، أو تجريد المسرحية تماماً من هذه العوامل حتى تستقيم. وقد بلور مارتن إيسلن عيب الفصول الأربعة الرئيسى، حين قارن بينها وبين الحلول التى لجأ إليها كتّاب المسرح الألمانى فى القرن العشرين للهروب من الطبيعية. قال إيسلن: إن هؤلاء الكتّاب ساروا فى اتجاهين: إما التعبيرية، وإما الرومانسية الجديدة، وإن خطأ ويسكر يعود إلى جمعه بين الشخصيات التعبيرية والجو العام للرومانسية الجديدة والذى تولّد من خلال اللغة أساساً. وأكد إيسلن أن الفصول الأربعة تصرخ فى طلب المزيد من التفاصيل الصلبة حتى تقف على قدميها(١٠).

بعد عام ١٩٨٠ قصرت أعمال ويسكر لتصبح مونولوجات للأدوار النسائية فى آنى وويلر (١٩٨١)، أو مسرحيات تليفزيونية قصيرة مثل إفطار أو ذات فصل واحد مثل الأيدى الملطخة (١٩٨١) وأمهات (١٩٨٢)، كما أنه أعاد كتابة بعض قصصه القصيرة للتليفزيون، ثم للمسرح مثل خطابات حب على ورق أزرق (١٩٧٧). لكن مسرحية كاريتاس تستحق وقفة خاصة لعلاقتها بالمدى الذى وصلت إليه علاقة ويسكر بالمسرح،

وبالقضايا الاجتماعية والسياسية.

لقد كان أفول نجم ويسكر سريعاً بنفس درجة صعوده؛ فى نهاية الستينيات، كان شبه معزول بعد فشل مشروعاته الثقافية والفشل الذى مُنيت به بعض أعماله على المستويين النقدى والجماهيرى. وفى بداية السبعينيات كانت الفرق القومية الكبرى ترفض مسرحياته بسبب رفض الممثلين لها. كما أن إخراجه لمسرحياته بنفسه كان كارثة فى معظم الأحيان. وهكذا ازداد يأس ويسكر من العودة إلى التيار المسرحى العام فى بريطانيا فى السبعينيات ، وفيها موجة جديدة من الكتّاب أكثر حرفية من ويسكر وأشد تطرفاً سياسياً منه.

وقد توازت هذه العوامل مع اهتمام ويسكر بالقضايا الإنسانية العامة ، وتشككه فى الاشتراكية كحل سياسى للقضايا الاجتماعية. وقد لخص ويسكر موقفه عام ١٩٧١م بقوله:

"أعتقد أن موقفى كالتالى: أنا أعرف أن هناك تناقضات داخل المجتمع الرأسمالى، ولكننى أشك فى وجود تناقضات داخل المجتمع الاشتراكى...من الطبيعى أن نرى تناقضات الرأسمالية لأن عمرها طويل ، ولكن من المحتمل أن تكون

للاشتراكية تناقضاتها أيضاً"(١١).

وبدأ ويسكر يتجه لكتابة الرواية والقصة القصيرة ، ثم بدأ يتجه بمسرحياته إلى خارج إنجلترا .. ولكن ثلاثيته صنعت ظاهرة ملفتة للنظر، حين وصلت مبيعاتها إلى ربع مليون نسخة عام ١٩٧٦م، وما زالت دار نشر بنجوين تعيد نشرها حتى هذه اللحظة...تحولت الثلاثية إلى مادة للقراءة، بينما رصد حركة العروض من عام ١٩٧٠م إلى عام ١٩٨٥م يثبت فشل ويسكر فى العثور على مسرح بريطانى كبير يقبل المجازفة بتقديم مسرحياته الجديدة.

تدور مسرحية كاريتاس (١٩٨٠) فى بريطانيا القرن الرابع عشر، حول شخصية كريستين كارنتر التى تطلب بمحض إرادتها –ودون شروح سيكلوجية "ويسكرية" كتلك التى قدمها فى الفصول الأربعة– أن تتحول إلى ناسكة، وأن تسجن داخل جدران أربعة، لتقضى فيها حياتها. إن اندفاع كريستين للتضحية، وبحثها عن التوحد مع عناصرها الطبيعية ومع الخالق، هما اندفاع وبحث يصل إلى حد الالتزام السياسى، الذى كانت تؤمن به شخصياته المبكرة، ولكن فى الاتجاه المضاد. إلا أن كريستين سرعان ما تندم على قرارها، وتطلب

من الكنيسة اتخاذ قرار عكسى بإطلاق سراحها، بعد أن اكتشفت فى وحدتها أنها ستضيع حياتها سجينة. لكن الفصل الأول ينتهى برفض السلطات الكنسية إعتاقها وتحريرها من التزامها.

فى الفصل الثانى تبدأ كريستين رحلة معاناة مرعبة – فى مشهد واحد طويل فى أجزاء درامية تفصلها التراتيل الكنسية – رحلة تبدأ من طلب العفو والرجاء، إلى الهستيريا والجنون الكامل فى النهاية.

وفى موازاة القصة الشخصية لكريستين يعرض ويسكر قصة تمرد الفلاحين على الظلم والقيود الاجتماعية –ولكن هذا الجانب الاجتماعى التسجيلى لم يكن مقنعاً لكثير من النقاد باعتباره "حيلة اجتماعية" هامشية لقصة فرد.

وعلى الرغم من اكتشاف كريستين للوهم الذى اختارته، إلا أنه اكتشاف مختلف عن اكتشافات شخصيات ويسكر القديمة؛ لأنه يؤكد على أن التزام كريستين الكامل بما تؤمن به يعتبر خطأ فادحاً، لأنه يفقدها خطوط الرجعة إذا أرادت. ويؤكد ويسكر فى بروجرام عرض المسرحية فى المسرح القومى البريطانى تشككه فى بلوغ المثالى، وفى ضرورة عدم الالتزام

الكامل بأية قضية حين يقول: "إن الإنسان لا يمكن أبداً أن يتحمل الظلم، ولكن من الحمق أن يتوقع أن يصل البشر إلى الكمال أبداً".

هكذا انتهى إيمان ويسكر المتناهى بالالتزام السياسى تماماً، كما تخلى عن استخدام شخصياته من دائرة حياته ولجأ إلى التاريخ، وكما تخلى عن استخدام اللهجات المحلية بكل دلالاته السياسية، فى مسرحياته المبكرة.

لم يكن غريباً، إذن، أن يقوم ويسكر عام ١٩٩١م بتحويل كاريتاس إلى شكل من أبعد الأشكال عن المسرحية الطبيعية، وأن يوجهها بعيداً عن "الإنسان العادى" الذى تشدق به فى أيامه الأولى... ليس غريباً أن يقوم ويسكر بتحويل هذه المسرحية إلى أوبرا. كما أنه ليس غريباً أن يعلن فى نفس التوقيت أنه يعيد كتابة مسرحية من أكثر مسرحيات طبيعية– وهى مسرحية المطبخ– إلى مسرحية موسيقية.

٢– رحلة أرنولد ويسكر العكسية :
من الأوبرا إلى الدراما السيكلوجية

ما زال أرنولد ويسكر حتى نهاية التسعينيات – وهو فى

السبعين من عمره قضى منها خمسة وأربعين فى الكتابة للمسرح - يبدع مسرحيات تثير الجدل واللغط حينما تقدم على المسرح. لكن مشكلة ويسكر الرئيسية تكمن فى هذه الكلمة الأخيرة : "حينما تقدم على المسرح". فالرجل -باعتراف الجميع- ينتمى إلى جيل عظيم لن يتكرر من كتّاب المسرح، جيل كان الواقع الاجتماعى يمثل اللحمة والسداة فى مسرحياته...لكن الزمن - باعتراف الجميع أيضاً - قد تجاوز هذا الجيل نظراً لتغير الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى بريطانيا. وهكذا بدأ بعض كتّاب هذا الجيل - وأهمهم ويسكر بطبيعة الحال- يكتبون وكأنهم يبدعون خارج السياق، أو يكتبون مسرحيات أبعد ما تكون عن تلك التى برعوا فيها قديماً. وكانت النتيجة أن مسرحيات ويسكر تقدم على المسرح بين الحين والآخر، وتقدم فى بلدان أخرى من العالم، أكثر مما تقدم فى إنجلترا (والحقيقة أنها تقدم فى ويلز)، لكن أغلب هذه المسرحيات يظل حبيس صفحات الكتب لسنوات طويلة قبل أن تقدم على المسرح.

حتى نهاية القرن العشرين، كان ويسكر قد كتب أربعين مسرحية، وأربع مجموعات قصصية، ومجموعتان من المقالات

المختلفة، وكتابات للأطفال، وثلاثة كتب عن مراحل مختلفة من سيرته الذاتية...وهذا كله يمثل إنتاجاً ضخماً يجعل منه حالة إبداعية يجب النظر إليها بتمعن، خاصة فى سنواته العشر الأخيرة. ولاشك فى أهمية ويسكر - مبدئياً - فأعماله ترجمت إلى ثمانى عشرة لغة ، منها اللغة العربية ، وهو مخرج متمرس ، وناشط فى مجال العمل الثقافى والمسرحى. وقد مثلت ثلاثيته المسرحية حساء الدجاج بالشعير وجذور وأنا أتحدث عن أورشليم (وهى الثلاثية التى كتبت فى نهاية الخمسينيات والسنوات الأولى للستينيات) حالة فريدة فى تاريخ النشر المسرحى إذ حققت مبيعاتها، وما زالت تحقق ، لدار نشر بنجوين أرقاماً غير مسبوقة فى مجال النشر المسرحى قاطبة. وهذه الثلاثية تتبع خطى أسرة يهودية فى أماكن مختلفة وفى مراحل سنية متفاوتة حتى تظهر فى النهاية خيبة أملهم فى الاشتراكية كطريق للخلاص الفردى والاجتماعى.

ولم يكن ويسكر حتى حقبة التسعينيات، التى نركز عليها هنا، من المجربين الكبار فى مجال الشكل المسرحى، لأن سؤال الجدوى السياسية كان أكثر أهمية عنده من سؤال الجدوى الفنية. كان الرجل صاحب رسالة سياسية مباشرة، ولذلك لم

يعتن بالتجديد الشكلانى، ولم يلتفت كثيراً إلى التقنيات الدرامية الحديثة، بل تم وسمه من البداية بأنه كاتب طبيعى، يستخدم مفردات وسيرة حياته فى مسرحياته بكثرة. لكن بداية التسعينيات شهدت تحولاً كبيراً فى مجريات فن ويسكر الدرامى ، وهو التحول الذى أبرز اهتمامه بالشكل المسرحى ، وبالموسيقى ، وبالتركيب الدرامى فى البنية ، وهى تجديدات كان قد سبقه إليها جيل آخر من كتّاب المسرح الإنجليزى ، لكنها كانت جديدة فى مسرحياته.

والنظرة العجلى إلى مسرحيات ويسكر فى التسعينيات تترك انطباعات بعينها إلى تجديدات ويسكر هذه، ويمكننا إجمال هذه التجديدات فى التالى:

أولاً : إن تحول ويسكر من الطبيعة إلى الأوبرا- كما قلت عاليه- كان توصيفاً صحيحاً أثبتت التسعينيات صحته. لقد التفت ويسكر إلى عنصر الموسيقى فى المسرح ، والجزء السابع والأخير من أعماله الكاملة يحتوى على عدة نصوص تحتاج إلى الموسيقى احتياجاً عضوياً. فمسرحية مثل بادينهايم ١٩٣٩ (والاسم لمنتجع نمساوى، والعام هو العام الذى تجرى فيه الأحداث بين شخصيات من اليهود البوهيميين متوسطى العمر)

هى مسرحية تحتاج إلى موسيقى الفالس وإلى فرقة موسيقية كاملة، وهذان العنصران يقربان المسرحية من الأوبريت. أما مسرحية بيورتل هيل أو مرتفع بيورتل (وهى مسرحية من فصلين كتبها فى ديسمبر ١٩٨٨م) فتحتاج إلى موسيقى مؤلفة خصيصاً لتناسب أحداث الدراما. وبالمثل فإن مسرحية خطاب إلى ابنة (فى خمسة أجزاء) تستخدم الأغانى ، بل إنها مكتوبة لممثلة تستطيع الغناء أيضاً. ومسرحية قضية دم (أربعة أقسام درامية) تحتاج إلى موسيقى مؤلفة خصيصاً .. وهذا الطلب "الموسيقى" لا يشير إلى الموسيقى باعتبارها "حلية" أو خلفية للأحداث ؛ بل باعتبارها أحد المكونات الأساسية للدراما.

ثانياً : أصبح ويسكر يكتب عن مناسبات خاصة، أو لأشخاص بعينهم ، ولم تكن تلك ظاهرة جديدة تماماً عند ويسكر، لكنها تأكدت وتكررت فى هذه الحقبة؛ فمسرحية كاريتاس نفسها مكتوبة بتكليف من فرقة دانمركية، ومسرحية مرتفع بيورتل هى مسرحية بيئية، أى مكتوبة لمجتمع صغير بعينه، وكانت المناسبة هى الاحتفال بعيد الميلاد الأربعين لإنشاء مدينة بازيلدون Basildon، ولذلك فهى تستخدم قصص الأفراد الأوائل الذين ارتادوها (ومعظمهم من شرق لندن). والمسرحية

قصص عن "الغرباء في وسطنا"، ورسالتها الأكثر أهمية هي أن علينا كبشر أن نرحب بهؤلاء الغرباء، وإلا كانت نهايتنا حتمية. وهذه المسرحية تحتاج إلى ١٢٥ ممثلاً، ويصعب إنتاجها في أي مجتمع آخر.

بالمثل فإن مسرحية خطاب إلى ابنة مكتوبة خصيصاً لمغنية الجاز النرويجية سوزان فوهر، وتعتمد في جزء كبير منها على مقتطفات من حياة هذه المغنية. ومسرحية ربيع وحشي Wild Spring، مكتوبة للممثلة برندا بروس، التي تلعب في المسرحية دور ممثلة شهيرة اسمها جيرترود ماثيوس. وفي هذا السياق تجب الإشارة إلى أن واحدة من مسرحياته الأخيرة، هي مسرحية جروبي (Groupie عام ٢٠٠١م) مكتوبة بتكليف من راديو ٤ (B B C) ثم حولها ويسكر إلى المسرح.

إن كتابة ويسكر مسرحيات بناء على تكليف من جهات معينة (وسنشير إلى مسرحيات أخرى في الأجزاء التالية)، أو لسيدات بعينهن، يمثل امتداداً لاهتمامه بالأدوار والشخصيات النسائية في مسرحياته، وهو الاهتمام الذي تبدى عنده في حقبة الثمانينيات. في تلك الحقبة المبكرة كتب ويسكر مسرحيات عديدة عن شخصيات نسائية، ولشخصيات نسائية، نشرها في

الجزء الخامس من أعماله الكاملة، وأذيع بعضها فى الراديو وقدم بعضها الآخر على خشبة المسرح. ومن أهم هذه الشخصيات/المسرحيات "أربعة بورتريهات لأمهات"، و"ما الذى حدث لبيتى ليتمان؟" و"آنى ووبلر" و"العشيقة".

ثالثاً : إذا كانت كتابة الأدوار النسائية فى شكل مونودراما قد دخل إلى حقل الدراما الويسكرية متأخراً، فإن ظواهر أخرى قد تبدت فى مسرحياته: ففى كاريتاس حاول ويسكر تقديم قصتين لا علاقة مباشرة بينهما، على أن يعرضا معاً باعتبارهما أمثولتين قد تلقيان الضوء على بعضهما: القصة الأولى عن تمرد الفلاحين الإنجليز عام ١٣٨١م، والقصة الثانية عن فتاة تقع أسيرة لأحادية العقيدة وثباتها (دوجما) وهو ما يحولها إلى ضحية لذلك التصلب العقائدى، شأن ما حدث للفلاحين الثائرين. وللفتاة أصل تاريخى، شأن تمرد الفلاحين، يعود إلى عام ١٣٢٩م. وفى مسرحية بادينهايم ١٩٣٩ لجأ ويسكر إلى الأحداث والحوارات المتزامنة والمتوازية ، مع اللجوء إلى تثبيت الصورة أو الحركة فى واحدة منها بقصد إبرازها.

فى مسرحيات ويسكر التالية، هناك إشارات إلى إمكانية قيام ممثل واحد (أو ممثلة واحدة أحياناً أخرى) بأكثر من دور

فى مسرحياته مثلما يحدث فى مسرحيته" ثلاث نسوة يتكلمن "Three Women Talking، و"ربيع وحشى".

وقد تبدو مثل هذه التجديدات "بسيطة" بالمعنى الشائع، لكنها تمثل نقلة حادة فى مسيرة مبدع مسرحى كان يعتبر إمام الطبيعية فى المسرح الإنجليزى فى الخمسينيات والستينيات، وكانت تلك السنوات هى سنوات صعوده ومجده. لكن حقبة التسعينيات هى الأخرى لم تبخل على الرجل ببعض لحظات التجلى، ولم تحرمه كلية من الجدل الذى كثيراً ما صاحب عروض مسرحياته المبكرة. ويمكننا النظر إلى تطور ويسكر وأعماله خلال حقبة التسعينيات تلك كالتالى ، مع نظرة تفصيلية على أهم أعماله :

عام ١٩٩١م تم افتتاح مسرحيته كاريتاس كاوبرا، كتب لها هو الكلمات وقد حدث الافتتاح - تجريبياً - فى الأقاليم، ثم وصلت فى نفس العام إلى لندن. وفى روما كان افتتاح مسرحيته العشيقة. وكان هو يضع اللمسات الأخيرة لمسرحيته قضية دم.

عام ١٩٩٢م شهد افتتاح مسرحيتين له فى مدينتين لا صلة بينهما؛ المسرحية الأولى هى ثلاث نساء يتكلمن فى شيكاغو،

ومونودراما لممثلة واحدة هى خطاب إلى ابنة فى سول (كوريا)، ثم قدمت هذه المسرحية فى دول عديدة، لكنها لم تصل إلى بريطانيا إلا عام ١٩٩٨م، وفى مهرجان أدنبرة الذى يستضيف مئات الفرق المسرحية الصغيرة، إلى جانب أضخم العروض المسرحية العالمية.

فى ذلك العام بلغ ويسكر الستين من عمره ، وقد احتفلت بهذه المناسبة جهات عديدة أعادت تقديم أهم أعماله : جذور ، وقدمت المطبخ فى شكل موسيقى لأول مرة ، فى اليابان.

عام ١٩٩٤م شهد افتتاح مسرحية ربيع وحشى، التى كان قد كتبها قبلها بعامين، وهى تتابع حياة ممثلة لخمسة عشرة سنة، وكان الافتتاح فى طوكيو. وفى نفس العام أعاد المخرج الإنجليزى الشاب ستيفن دالدرى تقديم مسرحية المطبخ فى مسرح الرويال كورت فى إخراج مثل ظاهرة ملفتة فى دنيا[1] الإخراج، فقد حول دالدرى بؤرة قاعة المشاهدين وجزء من خشبة المسرح إلى المطبخ الذى تجرى فيها الأحداث، وأجلس المشاهدين فى "البناوير"، يطلون من علٍ على ما يجرى فى الأسفل. وقد كان العرض فى منتهى الطبيعية فيما يتعلق بتفصيلات العمل فى المطبخ، لكن لم يتم استخدام أى "مواد

تموينية" حقيقية، بل حدث نوع من المحاكاة التفصيلية الدقيقة لذلك النشاط.

في مجال النشر قام ويسكر بنشر مذكراته تحت عنوان على قدر ما أجرؤ ، وقامت دار نشر بنجوين بنشر الجزء السابع من أعماله الكاملة.

أما عام ١٩٩٦م فقد شهد تجسيد مسرحيته قضية دم، التي كان ويسكر قد كتبها عام ١٩٩١م، بناء على تكليف من سلطات مدينة نوريتش، وكانت المناسبة افتتاح مسرح جديد في المدينة. ولهذا السبب لجأ ويسكر إلى تاريخ نوريتش، وبالتحديد تاريخ علاقتها باليهود الذين عاشوا فيها.

اختار ويسكر واقعة تاريخية حدثت بين اليهود وأهالي نوريتش من المسيحين عام ١١٤٤م، حين عثر الأهالي على جثة صبي عمره ١٢ سنة، يدعى وليام ، مقتولاً في أحد غابات المدينة. وكانت الجثة مطعونة في أماكن عديدة، وقد رجح من رآها أن تلك الطعون كانت تستخدم في تصفية دم الضحية، وعلى الفور ألصقت التهمة باليهود الذين كانت تحيط الشكوك باستخدامهم لدماء الضحايا في بعض طقوسهم. وفيما بعد أدى هذا الموقف إلى اعتبار وليام ضحية ، ووصل إلى مرحلة

القداسة من خلال وجهة نظر العامة إلى ما حدث.

ركز ويسكر فى مسرحيته تلك على الجانب الطقسى، وعلى جريمة قتل الصبى وليام، الذى كان مجرد صبى عند دباغ جلود. وهذا التركيز على الجانب الطقسى يتجلى فى عرض ويسكر لمشهد اغتصاب وقتل الصبى ثلاث مرات ، فى شكل فلاش باك ، ربما ليؤكد براءة اليهود من الجريمة. إن رجلاً متشرداً غير يهودى، هو الذى يتحرش بالطفل ثم يقتله فى الغابة.

أما الجانب البوليسى للكشف عن غموض الجريمة، فيدور بين بطل المسرحية بريور إلياس، الرجل المستنير الذى يدين استخدام الكنيسة للجريمة بغرض التحريض ضد اليهود. إنه يتهم "الجماهير" بالغباء والحماقة والاستسلام للغيبيات، التى تتهم اليهود بشرب الدم فى طقوسهم، فيما ينهى الدين اليهودى أصلاً عن شرب الدم. وهذا الجانب الذى يقف فيه بريور يكاد يصل أحياناً إلى اتهام إنجلترا بمعاداة السامية طوال عمرها. وفى مواجهة بريور، يقف الراهب توماس مونماوث، الذى يتحمس لتوجيه التهمة إلى يهود المدينة، بل يطالب بمعاملة الصبى معاملة الشهداء والقديسين لهذا السبب.

ومن الواضح من عرض طرفى الصراع فقط أن ويسكر كان معنياً بكشف لحظة تاريخية ظهر فيها الصراع واضحاً بين الكنيسة واليهود فى مدينة إنجليزية فى العصور الوسطى المظلمة، بمعنى آخر، حين ظهر الصراع بين المعادين للسامية والمدافعين عنها. وهذه اللحظة التاريخية مثيرة للجدل بلاشك، لكن الملفت أن ويسكر - ذلك اليسارى العتيد، المؤمن بقدرة الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية على صياغة الإنسان- قد تخلى عن رسم هذه الظروف، مركزاً -بدلاً من ذلك- على رسم الصراع الدينى والشخصى، وعلى الطقوس وعلى إيمان العامة الذى يسهل استغلاله من جانب السلطات الدينية/ الخاصة.

فى عام ١٩٩٧م قدم ويسكر للتليفزيون مسرحية قصيرة (٣٠ دقيقة) اسمها اكسرى قلبى وهى المسرحية التى قدمت على المسرح أيضاً مع مونودراما أخرى، هى العشيقة، التى كانت تقدم فى انجلترا لأول مرة.

فى العام نفسه نشر ويسكر كتاباً عن ذكرياته مع الممثل العالمى زيرو موستيل، الذى مات وهو يؤدى بروفات مسرحية ويسكر شايلوك، والكتاب بعنوان ميلاد شايلوك وموت موستيل.

ومن المفيد أن نلفت النظر إلى ما فعله وينسكر فى مسرحية شكسبير تاجر البندقية، حتى يخرج منها بنص مخالف تقريباً تحت اسم شايلوك، والتى كتبها عام ١٩٧٦م.

فى مسرحيته تلك، لم يعتمد ويسكر على شكسبير كثيراً، بل أجرى أحداث مسرحيته فى الجيتو اليهودى فى فينيسيا عام ١٥٦٣م، معتمداً على القصص الثلاث الأصلية والأساسية التى اعتمد عليها شكسبير في نسج مسرحيته. لكن ويسكر أنتج شبكة علاقات درامية مختلفة عن تلك التى أنتجها شكسبير: فى مسرحية ويسكر يغضب شايلوك حين يطلب منه "صديقه" أنطونيو كتابة عقد بالمبلغ الذى سيقترضه منه، لكن أنطونيو يذكر شايلوك بأن قوانين فينيسيا نفسها تمنع التعامل مع اليهود، إلا من خلال عقود (؟!). وفى التو يقترح شايلوك عقداً عبثياً، ينص فيه على استقطاع رطل من لحم أنطونيو إذا ما تأخر فى رد الدين. كان شايلوك – هكذا يقول ويسكر – يسخر من قوانين فينيسيا وقوانينها التى أدت إلى محاصرة اليهود/ الأغيار فى الجيتو ، وبرأ شايلوك فى مواقفه وسلوكياته العامة والخاصة ، وأكد أن "رطل اللحم" الرهيب، لم يكن أكثر من دعابة عبثية ساخرة من قوانين فينيسيا ، وما أدراك ما فينيسيا فى ذلك التاريخ.

فى فبراير عام ١٩٩٧م تم تقديم مسرحية ويسكر حين أراد الرب ابناً، وهى المسرحية التى كتبها عام ١٩٨٦م. وقد ووجهت المسرحية بسيل من الانتقادات، التى تبدأ من افتقاد الخط الدرامى الواضح، إلى انعدام الفكرة، والافتقار إلى الوحدة وعدم مصداقية الشخصيات الدرامية...وكانت تلك انتقادات قاسية لكاتب قضى ما يقرب من الأربعين عاماً فى حرفة الكتابة للمسرح. والمسرحية لا تحتوى إلا على ثلاث شخصيات، يستحسن النظر إليهم وحدهم، لنفهم مدى موضوعية الانتقادات التى وجهت إلى المسرحية.

الشخصية الأولى هى الزوج -أو الزوج السابق- جوشوا، أستاذ اللغويات بجامعة كامبردج، الذى يعود إلى زوجته ماريا، لكى تقوم بتمويل مشروعه اللغوى الجديد، رغم أن العلاقة بين الزوج وزوجته منتهية أصلاً. كما أن الزوجة - كما سنعرف - بخيلة ولديها عداء دفين للسامية (ديانة زوجها). وبمثل هذا الموقف أحاطت عشرات التساؤلات بجدوى وأسباب عودة هذا الزوج إلى زوجته السابقة، بل إن الشكوك تحيط بإمكانية العيش مع هذه الزوجة أصلاً لفترة زمنية طويلة، أدت إلى إنجاب ابنتهما كونى.

والمؤلف لا يترك الأمور عند هذا الحد، بل يثير الشكوك حول بطله اليهودى المثقف؛ فهو يقدمه مرفوتاً من الجامعة، لاتهامه بالتحرش الجنسى بواحدة من تلميذاته، كما أن ثورته على زوجته -بعد رفضها تمويل مشروعه- يعد دليلاً على عدم تقييمه الصحيح لتلك الزوجة، التى قضى معها سنوات طويلة، كما لا تبررها علاقته المطبوعة بها أصلاً.

أما الزوجة مارتا - كشخصية درامية - فهى حالة مستعصية نفسياً على الفهم، فهى محبة للمال، تعانى من الوحدة والانعزال، ودائماً ما أحست بأن الأب يحب الابنة "كونى" أكثر منها، أضف إلى ذلك كله معاداتها الدفينة للسامية، رغم زواجها من يهودى، أو ربما بسبب زواجها منه. وشخصية بهذه المواصفات لابد وأن ترفض مشروع زوجها السابق الذى يدور حول عنوان "تقييم الحقيقة والشخصية من خلال موسيقية الحديث"، إذا صح التعبير.

وفى أسرة كهذه، لا يمكن أن تكون الابنة "كونى" إلا حالة غريبة أخرى، فهى تعمل جاهدة لكى تصبح "كوميديانة"، لكن ويسكر يقدمها سقيمة الوجدان، لا تتمتع بأى قدرة على استخلاص المتناقضات، بل إن المؤلف يكتب لها عدة نكات

سخيفة تقوم بتقديمها بين الحين والآخر.

قد تكون هذه شخصيات المسرحية، لكن الوقوف عند مجرد تقديم "الآمال المحبطة فى أسرة مفككة" فى مسرحية ويسكر تلك، يعد ظلماً للرجل ولتاريخه الطويل؛ فالمسرحية ليست بهذه السطحية أو المباشرة، بل هى تثير قضايا كبرى، وتطرح أسئلة ضخمة. ورأيى أن طرح مثل هذه الأسئلة- فى ذلك التوقيت بالذات- هو الذى أثار حفيظة النقاد الإنجليز الذين استهجنوا العمل جملة وتفصيلاً. لقد طرح ويسكر بعض الأسئلة "الجارحة" من قبيل: هل معاداة السامية متأصلة فى إنجلترا ؟ ، كما أن المسرحية تتعرض لإحساس اليهود عامة بالتناقضات الإنسانية، وهل يملكون حقيقة مثل هذه الأحاسيس، أم أن تلك الأحاسيس مركزة على أشياء أكثر "أهمية" ؟.

مع ذلك كله فإن الأسئلة الضخمة التى طرحتها مسرحية ويسكر، لم تقف متوازنة مع بساطة القصة ومباشرة الحبكة، وهذا اللاتوازن -فى رأيى أيضاً- هو الذى خلق الإحساس العام للنقاد بأن ويسكر لم يعد ابناً لعصره، وأنه مازال يطرح أسئلة ضخمة فى مسرحيات لا تتحمل مثل هذا النوع من الأسئلة.

عام ١٩٩٨م نشر ويسكر مجموعة قصصية في العشق بعنوان بنات الملك. وبعد عامين -أي عام ٢٠٠٠م- كتب ويسكر أول شخصياته الثانوية التي انتقاها من الإنجيل ليقدمها للتليفزيون... وكانت تلك الشخصية هي باراباس الذي قدمه ويسكر وهو يتحدث عن حياته في ١٥ دقيقة.

في العام نفسه - عام ٢٠٠٠م- تم تقديم مسرحية ويسكر إنكار على المسرح لأول مرة، ومثل بعض سابقاتها من المسرحيات، كانت هذه المسرحية تركز على الجانب السيكلوجي في العلاقات الإنسانية، أكثر من تركيزها على المحيط الاجتماعي، باعتباره العنصر الفاعل في تكوين الإنسان. وعلى وجه التحديد فإن المسرحية تهتم بالأعراض المترتبة على ما يعرف باسم استعادة "الذاكرة الزائفة". وهذه الذاكرة تخص فتاة تدعى جيني وهي التي تتهم أباها بالتحرش الجنسي بها وهي طفلة. وكانت تلك الظاهرة (ظاهرة التحرش الجنسي بالأطفال) تسري كالنار في الهشيم في المجتمع الإنجليزي في تلك السنوات، وهكذا اتهمت المسرحية بأنها ليست "صادقة"، بل تجاري موضة اجتماعية.

تبدأ المسرحية بصور ثابتة لجيني وعائلتها وهم يستمتعون

بمشاهدة فيلم سينمائى فى منزلهم، لكن صوت جينى القادم عبر "الآنسر ماشين" يأتى متهماً الأب بالتحرش الجنسى، ولا تسلم الأم بعد قليل من تهمة التستر على جريمة الأب!!.

إن المشاهد يرى هذه التهم وهى تصدر عن جينى وهى فى قمة معاناتها النفسية، ذلك أن هذه المشاكل النفسية العويصة قد تركت أثارها عليها وهى ناضجة، ولذلك فقدت عملها وحياتها الزوجية معا، وكان من الضرورى أن تبحث مُعالجتها النفسية عن جذور المشكلة. وفى سبيل وصول هذه الطبيبة النفسية - وتدعى فاليرى- إلى الأسباب الكامنة للمشكلة، فإنها تساعدها على إطلاق العنان لتيار الوعى المكبوت، ووسط عدد من القصص "الفانتازية"- والتى يحتوى بعضها على جنسية مثلية - تبرز بعض الأسباب التى تؤدى إلى المأساة التربوية الأسرية، وهذه القصص -تقنياً- هى "مونولوجات" درامية طويلة (نسبها البعض لأراء المؤلف، غير المتخصص فى علم النفس).

لكن شخصية الطبيبة النفسية التى تتوصل إلى سبب أزمة جينى النفسية ليست "عدائية" على طول الخط ، بل هى تبدو فى البداية وكأنها أم ثانية للفتاة جينى. إنها ترعاها وتحنو عليها . وتتحمل نزواتها. لكن تطور الحدث يكشف عن "أزمة" فى

ماضيها، حدثت فى أثناء عملها فى مقاطعة ويلز، التى أدت إلى إيمانها "التبسيطى" بوجود حل واحد لكل المشاكل. إنها شخصية متصلبة (دوجما) تردد بعض المقولات الدينية المتعصبة فى آرائها.

ونظراً لثقل وفظاعة الاتهامات التى يتلقاها الأب (ويدعى ماثيو)، ونظراً لشك الأم فى صحة بعض هذه الاتهامات على الأقل، فإنها تتركه، فيما ينهار هو انهياراً كاملاً فى النهاية، رغم أنه ينكر كل التهم المنسوبة إليه. والغريب أنه يعترف فى لحظة ما بأن هناك متعة حسية فى تحميم وحمل وتقبيل الأطفال، وهى متعة لا تبتعد كثيراً عن التحرش الجنسى، كما كان يتحدث عنه المجتمع الإنجليزى وقتها.

تنويعة أخرى يقدمها ويسكر فى هذه المسرحية على الذاكرة المزيفة فى شخص العجوز اليهودى زيجى، وهو شخصية غير قادرة على كبح جماح ذكرياته المتدفقة عن معسكرات الاعتقال النازية مع جد الفتاة جينى. إن هذا اليهودى العجوز غير قادر على نسيان أشياء استقرت نهائياً فى ذاكرته، على عكس جينى، التى تحاول تذكر أشياء لا تستطيع أن تجمع شتاتها.

لقد شهدت الشهور الأولى للقرن الواحد والعشرين – وبعد

كتابة السطور السابقة - مزيداً من المسرحيات من قلم أرنولد ويسكر، فقد قدم مسرحية جروبى Groupie عام ٢٠٠١م، ثم قدم خط الطول عام ٢٠٠٢م.

والمسرحية الأولى - جروبى - تدور حول شخصية امرأة فى الواحدة والستين من عمرها تدعى ماتى بينكورت، ومن خلال قراءتها للسيرة الذاتية لرسام شهير يدعى مارك جورمان، تتوطد علاقتها به ، ثم تتطور هذه العلاقة إلى المراسلات، ثم تقرر زيارته دون سابق إنذار. وهناك تكتشف أن هذا الرسام يعيش وحيداً فى فقر مدقع. وبين هذه السيدة المتفائلة والرجل الوحيد، تدور الدراما لتظهر مدى تأثير كل من الشخصيتين فى الأخرى.

أما المسرحية الثانية فهى خط الطول التى تدور أحداثها فى القرن الثامن عشر، حين كان العجز عن العثور على خط الطول سبباً فى خسائر بحرية كثيرة. وهذه الخسائر هى التى دفعت البرلمان الإنجليزى لعرض مكافأة كبيرة (٢٠ ألف جنيه إسترلينى) لأى إنسان يحل هذه المشكلة. وقد كان إسحق نيوتن يعلم أن الساعة قد تحل هذه المشكلة ، لكنه كان يعلم صعوبة الوصول إلى "تركيب" هذه الساعة بشكل علمى سليم. وهكذا واصل رجال البحرية الاعتماد على القمر وعلاقته بالنجوم ..إلخ.

إلى أن ظهر بحار يدعى جون هاريسون من إحدى المقاطعات الصغيرة. وكان هذا الرجل قد علم نفسه إصلاح الساعات، بل توصل إلى تركيب ساعة غاية فى الدقة، وقد وضع الرجل نصب عينيه اختراع تلك الساعة التى لا تقدم ولا تؤخر فى البحر، أى حتى والسفينة تتحرك من نقطة زمنية إلى نقطة أخرى مختلفة عنها، وهذا التحرك هو ماكان يؤدى إلى اختلاف التوقيت. ونجح الرجل بالفعل.

لكن نجاح الرجل البسيط لم يجعله يحصل على مكافأته كاملة، ذلك لأن المؤسسات العلمية الكبرى، وعلى رأسها علماء أفذاذ، نظروا إلى الرجل البسيط باعتباره تحدياً لعلمهم وسلطتهم. كما أن المؤسسات المتعاونة مع رجال الدين حاربت فكرة الاعتماد على آلة صناعية، وترك مخلوقات الله من أقمار ونجوم وأفلاك. ومسرحية ويسكر توضح هذا الصراع أو الصدام بين العبقرى "العصامى" وهذه المؤسسات.

إن هذه النظرة السريعة إلى المسرحيتين الأخيرتين، وإلى نتاج ويسكر المتنوع فى السنوات العشر الأخيرة، يجعلنا ننظر بعين التقدير إلى هذه الموهبة، التى مازالت تبدع وهى فى السبعين، والتى قضت من هذه السنوات أربعا وخمسين سنة،

شـهـد فـيـهـم ويسكر صـعـوداً وهـبـوطاً، وشـهـد فـيـهـم تغـيـرات اجتماعية هائلة، كانت كفيلة بإسكات أصـوات مسرحيين آخرين غـيـره، بل أسكتت بالفـعـل البـعـض منهم. لكن عـزيمة وإصـرار ويسكر ، إلـى جانب صـدقه الفنى الملحـوظ ، كلها عوامل تؤكـد على وضع هذا الرجل كواحد من أهـم كتّاب الدراما فى إنجلترا فى النصف الثانى من القرن العشرين.

الهـوامش

١ – يرفض جـون راسل تايلور تلك الصـورة التى يقـدمـهـا ويسكر عن أسـرته فى مسرحياته المبكرة؛ فالرعيل الأول من المهاجرين اليهود –والذى ينتمى إليه أبواه سارة وهارى– لم يكن له أى نشاط سياسى، لأن بعضـهم هاجر هرباً من المطاردة السياسية فى بلادهم الأصلية. وفى مثل هذه الظروف فإن هدف ذلك الجيل تبلور فى البحث عن الهدوء والاستقرار والابتعاد عن السياسة. إنما أتى الشيوعيون اليهود فى بريطانيا – وفقاً لتايلور – من الجيلين الثانى والثالث من أبناء المهاجرين . راجع:

J.S. Taylor, Anger and After, London : Methuen, 1969, p.156.

2 -L. Evans, The Language of Modern Drama, London Dent, 1977, p.90.

3 -Wesker, "Let Bettle Commence", Encore, November 1958.

4 -Cathrine Itzin,. Stage in The Revolution, London, Eyr. Methuen, 1980, p.102.

5 -J. Garforth, "Arnold Wesker's Mission', Encore, May, 1963.

6 -Hugh Hunt et al, The Revels History of Drama in English, VII, London, Methuen &co Ltd, 1978, p.241.

7 -For both view points see, K.J. Worth, Revolutions in Modern English Drama, London, G.Bells & Sons, 1972, p. 31; Stuart Hall, "Beyond Naturalism Pure, Encore, November, 1961.

8 -See Anger and After, op. Cit, P.149.

9 -J. Gargorth, op. cit; in New Theatre Voices of The Fifties and Sixties, ed, by Charles Marawitz et. al., London, Eyre Methuen, 1965, p.277.

10 -In Glenda Leeming, Wesker: the playwright, London, Methuen, 1983, pp.81-82. See also Worth, Op. Cit, p.34.

تشكو وورث فى كتابها من ندرة اللحظات التى تعيد الشخصيتين الرئيسيتين من حالة التنظير وتحليل الذات إلى المستوى البشرى الاعتيادى الذى يخلق التواصل مع المتفرج.

11- Wesker. "Casual Condemnation", Theatre Quarterly, I, I, 1971, p.20.

إدوارد بونـــد

الطريق الطويل: من العنف إلى نهاية العالم

حين التقيت إدوارد بوند فى نهاية الثمانينيات، فى منزله المنعزل قرب مدينة كامبريدج، لإجراء حوار طويل معه، يتعلق بدراستى عنه للدكتوراه، لفت نظرى أن جملة واحدة من حواراته لا تخلو من اسم شكسبير. إن كل ما يقوله بوند يأتى دائماً "بالمقارنة" مع ماقاله أو مافعله شكسبير فى هذا الموقف أو ذاك. ولم يترك لى هذا الحوار ولا مجمل أعمال بوند -وهذا هو الأهم- أى شك فى أن شكسبير يكاد يكون "العقبة الكبرى" التى يحاول بوند أن يتجاوزها سواء على مستوى الأفكار أو التقنيات الدرامية.

النتيجة الأهم التى استنتجتها من هذا اللقاء، ومن دراستى لأعمال بوند قبلها، هى إيمانه بأن دور الفنان فى مجتمعه يجب أن يتجاوز الدور الذى قام -أو لم يقم- به شكسبير فى مجتمعه. لقد كان دور شكسبير -من وجهة نظر بوند على الأقل- دوراً فى غاية السلبية، ولقد حاول هو أن يتجاوز تقنيات وأفكار ودور شكسبير، فى مسرحيات مثل لير و"بنجو:مشاهد

عن المال والموت"، وفى كتابات نظرية أخرى كثيرة صاحبت أعماله الدرامية تلك أو غيرها.

لقد اشتهر بوند فى بداياته بتقنيات التحرش بالمتفرجين، وعرف عنه أنه كاتب عنيف، ولهذا السبب فمن المهم أن نتوقف وقفة قصيرة مع حياته، ثم مع بعض تقنياته الشهيرة فى مسرحية لير، وهى أهم مسرحياته فى هذا السياق، قبل أن نتطرق إلى بقية أعماله بالتحليل.

١- لير: البراءة فى زمن العنف

يعد إدوارد بوند - المولود عام ١٩٣٤م - أهم كاتب مسرحى بريطانى معاصر، ودائماً ما تثير مسرحياته ردود فعل تتجاوز مجال المسرح. والأصول الطبقية لبوند بسيطة، فهو ابن لأسرة عاملة، وهو لم ينل قسطاً عالياً من التعليم، ومع ذلك فهو سعيد بهذا لأنه يعتبر التعليم نوعاً من القولبة والوقوع فى الأسر. إلا أن بوند دأب على تثقيف نفسه بنفسه بعد أن أنهى خدمته العسكرية. وقد وصل إلى مكانة فكرية مرموقة فى مجال الفكر الماركسي وقدم بعض الإسهامات التى يعترف بأهميتها النقاد الماركسيون، من أمثال تيرى إيجلتون.

كتب بوند عدة مسرحيات لم تر النور أبداً، ثم قدم إحدى مسرحياته لمسرح الرويال كورت الذى كان يتبنى الكتّاب الجدد، ثم عمل فى ذات المسرح قارئا للنصوص بعد هذه المسرحية، وإن كانت هذه المسرحية لم تر النور أبدا. ثم ترجم بوند لتشيكوف "الشقيقات الثلاث" وقدمها له نفس المسرح، كما قدم من تأليفه مسرحية "زواج البابا" The Pope's Wedding عام ١٩٦٢م. ومنذ ذلك العام لم يتوقف بوند عن إثارة الصخب والمناقشات الساخنة فى الحياة المسرحية البريطانية بل الأوربية بشكل عام. ثم قدم بوند مسرحيته "الناجى" Saved عام ١٩٦٥م لتثير ضجة فى أنحاء بريطانيا؛ لاحتوائها على مشهد من أعنف المشاهد فى تاريخ المسرح كله، وهو قيام مجموعة من الشبان بقذف طفل رضيع فى مهده، بالأحجار لحد الموت دون سبب مباشر. والحقيقة أن المسرحية أثارت ردود فعل متباينة، وكان رد الفعل الرافض -على ما يبدو- مفاجئاً تماماً للكاتب الناشئ إدوارد بوند الذى كتب رداً مريراً فى مسرحيته التالية "صباح مبكر" Early Morning ١٩٦٨م.

فى هذه المسرحية بدا وكأن بوند ينتقم من المجتمع البريطانى بأسره، ولذلك أظهره فى صورة مشينة : فقد أظهر

الملكة فيكتوريا، رمز المحافظة المرموق فى تاريخ بريطانيا، كمتآمرة على زوجها فى نظام سياسى يعتمد على المؤامرات والمؤامرات المضادة. كما أنه أظهر أكل لحوم البشر وكأنه حادثة عادية فى ذلك المجتمع، بل إن بوند كتب الفصل الثالث ليدور فى العالم الآخر ولكن بنفس شبكة العلاقات المتوحشة التى تدور فى بريطانيا فى الفصلين الأولين.

ومسرحية "صباح مبكر" بلاشك فيها خلط كثير، وفيها ازدحام بالأحداث لاحظه مارتن إيسلن فى مقاله عن عرض المسرحية. إلا أن المسرحية فيها أيضاً جرأة على رموز المجتمع البريطانى، وقيمه، وأخلاقياته، ونظمه السياسية، جرأة أثارت حفيظة المشاهدين والرقابة. وقد قامت الرقابة بإصدار حكم غير مسبوق فى تاريخها، وهو منع المسرحية منعاً تاماً وكاملاً. صحيح أن المسرحية عرضت، ثم إن الرقابة نفسها ألغيت بعد معركة حادة مع المسرحيين البريطانيين إثر منع "صباح مبكر"، إلا أن بوند بعدها بدأ يلجأ إلى الإبعاد المكانى والزمانى فى مسرحياته، أى إلى التغريب، وبدأ يقترب أكثر وأكثر من بريخت فى مسرحياته التالية مثل طريق ضيق للشمال البعيد Narrow Road to The Deep North (1968) ولير Lear (1971) والبحر

- The Sea (1973) وهذه المسرحيات تكون المرحلة الأولى فى تطور بوند الدرامى.

ومن الملاحظ أن مسرحيات بوند -خاصة فى تلك المرحلة- تذكر أولاً وليس أخيراً بسبب احتوائها على أعنف مشاهد يمكن أن تظهر على خشبة المسرح، وهو ليس عنفاً ميلودرامياً يمكن للمتفرج أن "يتفرج" عليه من مسافة جمالية آمنة، ولكنه عنف سياسى يظهر مبلوراً فى صورة عنف بذنى وجسدى ضد الذات أو ضد الآخرين، فى عالمنا المعاصر. وإذا كان بوند قد حرص على عدم إظهار مشهد قتل أحد الشبان لرجل هرم يعيش بمعزل عن العالم، فى مسرحيته زفاف البابا، إلا أنه أظهر الشاب وقد ارتدى معطفه القديم دلالة على حلوله مكان العجوز. أما فى مسرحيته الثانية "الناجى فقد أورد بوند المشهدا الأعنف فى تاريخ المسرح، وهو مشهد قتل رضيع فى مهده بعد أن تركته أمه في حديقة عامة لمن تدعي أنه أبوه. الغريب أن الأب المزعوم للطفل يشترك مع أصدقائه فى ممارسة العنف ضد الرضيع حتى الموت. وليس هناك من دافع مباشر لهذا القتل، بل إن الدوافع لحمايته أكثر؛ فهناك اثنان من الشبان ينتسب الطفل لهما. الواقع إن مجموعة الشبان تعانى فراغاً سياسياً

واجتماعياً وروحياً فى مجتمع رأسمالى قاهر، يميت داخلهم أى حرص على حماية رمز البراءة والطهر.

وقد تعرض بوند بسبب هذا المسرحية لأعنف هجوم نقدى واجتماعى يمكن أن يتعرض له كاتب مسرح بسبب هذه المسرحية، ولم يتحمس له إلا قلة من النقاد أهمهم كينيث تينان ومارتن إيسلن والممثل/المخرج الكبير لورنس أوليفييه.

ومسرحيات بوند التالية لا تخلو من عنف مشابه، ففى مسرحية "طريق ضيق للشمال البعيد"، يقوم بطل المسرحية ببقر بطنه فى طقسية دموية مرعبة، تعبر عن مدى يأسه من التوصل إلى نظام سياسى صحيح، يحقق له الأمن على الغد.

أما فى مسرحية "لير" فنجد العديد من مشاهد العنف مثل مشهد تعذيب وارينجتون على يدى بنات لير، وسمل عينى لير بواسطة أحد "الأطباء". يقول بوند فى تقديمه لمسرحية "لير": "أنا أكتب عن العنف بنفس الطبيعية التى كتبت بها جين أوستن عن السلوكيات. فالعنف يشكل مجتمعنا ويسيطر عليه ، وإذا لم نتوقف عن العنف فليس أمامنا مستقبل. إن الأشخاص الذين يريدون من الكتّاب التوقف عن الكتابة عن العنف يريدون أن يوقفوهم عن الكتابة عنا وعن زمننا، وسوف يكون أمراً لا

أخلاقياً إذا توقفنا عن الكتابة عن العنف"[١].

وبداية يجب أن نلتفت إلى أنه رغم العنف السائد فى مسرحيات بوند فى هذه المرحلة من أعماله، إلا أنه لا يرى أن الإنسان عدوانى، أو عنيف بطبيعته، وإنما هو مدفوع إليه بسبب الأيديولوجيات السياسية، والنظم الاجتماعية التى تقف ضد حرية الإنسان، وتجبره على كبت متطلباته البشرية، فإذا ولد طفل فى مجتمع من هذا النوع فإن النتيجة المنطقية هى ألا يحصل على الرعاية والحنان اللازمين. وفى ضوء هذا يمكننا أن نفهم سر وجود الكثير من الأطفال فى مسرحيات بوند وقد ترك بعضهم إلى جوار الأنهار.

أعلن بوند أنه كتب مسرحية "لير" لكى يتخلص من مسرحية شكسبير "الملك لير"، التى تقف حجر عثرة فى طريقه كمسرحى؛ فبوند لا يشارك الكثيرين النظر إلى مسرحيات شكسبير باعتبارها مسرحيات "خالدة" تصلح لكل زمان ومكان، وإنما يراها مرتبطة بزمانها ومكانها، غير قادرة على تقديم أيديولوجيات تتلاءم مع تغيرات العصر الحديث. كما أن بوند يقف ضد مفهوم التحمل أو المكابدة دون القيام بفعل إيجابى، كما يفعل"الملك لير"، وقد كان هذا دافعه لكى يجعل بطله لير

يعود إلى الحائط الذى بناه وضحى بحياة الكثيرين لاستكماله، لكى يهدمه بنفسه. فبعد حصوله على الوعى السياسى، وقبوله واعترافه بأخطائه، يعود لير إلى الحائط، الذى يقف رمزاً لكل سلبياته، لكى يضرب فيه فأسه، فى فعل رمزى بسيط، وهو يعرف أنه سيموت نتيجة لهذا الفعل..

ولكى نفهم أهمية هذا الفعل الرمزى البسيط ومدى سياسيته نركز على ثلاث نقاط تكنيكية استخدمها بوند فى بناء تلك المسرحية التى يعدها بعض النقاد أهم مسرحياته فى تلك المرحلة. هذه النقاط هى :

أ) استخدام تقنية المحاكمة.

ب) توظيف شخصية الشبح فى المسرحية.

ج) وتعددية مراكز الرؤية على خشبة المسرح.

د) الأفعال الدرامية المتزامنة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الباحث قد ترجم هذه المسرحية ونشرت فى مجلة "المسرح" ديسمبر ١٩٨٩م.

أ- المحاكمة:

يعد مشهد المحاكمة من أهم الوسائل الدرامية التى تخدم

أهداف الكاتب المسرحى فى إظهار مدى عدالة أو ظلم المجتمع الذى تجرى وقائعها فيه، وذلك من خلال عرض الصراع بين وجهات النظر المتعارضة والمتضادة. هذا الصراع يستهدف غالباً شيئاً عميقاً هو تعرية الفساد السياسى فى هذا المجتمع، فالقضاة والمدّعون يمثلون الأنظمة السياسية الحاكمة، والمتهمون نماذج للعناصر المضادة لهذه الأنظمة، ومن خلال الصدام بين الفريقين يستطيع الكاتب المسرحى خلق الوعى أو تنميته فى شخصياته الدرامية وفى متفرجيه فى نفس الوقت. والاستعانة بمشهد المحاكمة يعد أحد وسائل التغريب البريختى، لأن إعادة عرض الوقائع فى المحاكمة يفقدها آنيتها الدرامية فتتخلق المسافة الجمالية أو الإبعاد بين الحدث والمتفرج[٢] كما أن بريخت استخدم المحاكمة كوسيلة من وسائل التعليمية لبث الوعى فى المتفرجين، ولضمان انحيازهم لوجهة نظر يقدمها المؤلف بشكل ظاهر أو مستتر.

وقد استخدم بوند مشاهد المحاكمة فى مسرحياته : صباح مبكر وطريق ضيق إلى الشمال البعيد، ولير ، ثم استخدمها فى مسرحياته التالية مثل الوصول إلى النهر We Came to the River، والمرأة The Woman، وأوبرا القطة The Cat، وحجر

Stone، والمرجيحة The Swing، والمدفع البشرى The Human Cannon.

فى مسرحية "لير" على وجه الخصوص، تبرز قدرة بوند على تنمية الوعى السياسى لبطله من خلال المحاكمة. وفى "لير" محاكمتان كلتاهما تعكس الأخرى بنائياً : فالمحاكمة الأولى يبدأ بها الفصل الأول، والثانية يبدأ بها الفصل الثانى، وفى الأولى يقف لير فى مقام الإدعاء والقضاء وتنفيذ الحكم، وفى الثانية يقف موقف الإنسان الضعيف، مسلوب القوة والإرادة، ليشرب من كأس الظلم التى سقاها للمتهم فى المشهد الأول. فى المحاكمة الأولى نرى الملك لير حاكماً ظالماً: يزيف التهم، ويعلن الحكم ثم يجرى المحاكمة الصورية السريعة، بل يقتل المتهم/العامل الثالث بنفسه. فالعامل من وجهة نظر لير خائن، ومخرب للجهود السياسية التى يبذلها لحماية شعبه، وعليه فإنه يحول العامل إلى رأس الذئب الطائر لتخويف بقية العمال الذين يقومون ببناء الحائط، رغما عن إرادتهم .

هكذا يقدم بوند شخصية لير للمتفرج من اللحظة الأولى، وهو يمارس سلطاته الملكية بشكل متعسف إزاء عامل يعرف المتفرج براءته من كل التهم المنسوبة إليه: وبهذا الشكل يلقى

بوند ظلالا على النظام السياسى والاجتماعى الذى "يبنيه" لير فى هذه المملكة، كما أنه يكشف المدى الذى يمكن أن يصل إليه النظام التالى لنظام لير، والذى سيرث أبشع ما فيه من ظلم، وهو نظام ابنتى لير: بوديس وفونتانيل.

والمحاكمة الثانية أكثر "فبركة" من الأولى[٣]، بل إن الحكم يصدر على الملك لير قبل أن تبدأ محاكمته فعلياً. وحين تفشل المحاكمة السريعة فى تحطيم لير، تدفع بوديس أختها فونتانيل للشهادة ضد الأب، ثم تعطيه المرآة لينظر فيها كوسيلة تدفعه إلى الجنون. فى تلك المحاكمة، أو بسبب تلك المحاكمة، يصل وعى لير إلى درجة أكبر، فينكر أبوته لبوديس وفونتانيل، ولكن هذا الإنكار يحمل فى طياته تخلياً عن المسئولية الاجتماعية فى تربيتهما، وهو فى نفس الوقت هروب من تحمل المسئولية السياسية عن نظام تسبب هو بشكل مباشر أو غير مباشر فى قيامه. لكن كل هذا لا يقلل من التأكيد على بدء لير فى التعلم ، وفى الحنو على البشر ، أو على الذات على أقل تقدير. فحنوه على الطائر المتخيل فى مشهد المحاكمة. يذكره بالمساجين الذين حوكموا وسجنوا ظلماً فى محاكمات أخرى شبيهة، وهذه كلها بدايات تفتح الوعى السياسى عند لير، وهو وعى يعبر عن نفسه

بقوة فى المشاهد التالية.

أما المحاكمة الثالثة -وسنعتبرها محاكمة من باب التجاوز- فيقوم بها نظام سياسي ثالث أكثر إرهاباً من النظامين الأولين: فهو نظام ينفى مجرد التفكير فى محاكمة الأختين بوديس وفونتانيل. إلى هذا المدى تقلصت تقاليد العدالة وشكلياتها، فتمت محاكمة بووديس وإدانتها، فيغيابها، ومن خلال لجنة، وليس من خلال قضاة.

من خلال تقنية المحاكمة، استطاع بوند .أن يظهر مدى عدالة أو ظلم الأنظمة السياسية.

ب- الشبح :

الشبح فكرة ميتافيزيقية تستخدم فى "لير" لتجسيد فكرة بعينها، أى أن وجوده الدرامى وجود دلالى، أى كإجابة عن تساؤل "ماذا يحدث لو استمر ابن حفار القبور في الوجود؟". بمثل هذا الاستخدام يساعد بوند المتفرج على تجاوز طرح الأسئلة عن أصول هذا الشبح ومكونات وجوده، لأن الشبح امتداد لمكونات الأصل الطبيعى. ويرى بوند أن الشبح هو الشخصية الميتة وجدانياً وعاطفياً، أو الشخصية التى تكمن

داخلها ميول معادية للحياة. وأثناء بروفات مسرحية "لير" أضاف بوند ملمحاً جديداً لمفهومه عن الشبح حين اعترض على محاولة الممثل جذب تعاطف المتفرج مع الشبح قائلاً إن الشبح شخصية تخلت عن تحمل مسئوليتها الاجتماعية.

وإذا ركزنا على وظيفة الشبح فى المسرحية لوجدناها ذات شقين: الشق الأول أنه شخصية عطوفة، تظهر مع لير فى المشهد التالى مباشرة لمحاكمته، أى أن ظهوره يعد نوعاً من الاستجابة المباشرة لرغبة لير وتوقه للعدل، وتجسيداً لإحساسه بالذنب لمقتل ابن حفار القبور. الشبح إذن تجسيد لرغبة لير فى العيش حياة شبيهة بتلك الحياة الرعوية التى عاشها ابن حفار القبور، أو بمعنى آخر الهروب من الواقع الأليم الذى جسدته المحاكمة. وهذا الهروب مستحيل، على الأقل من وجهة نظر بوند، والدليل مجسد أمامنا فى الميت الحى/الشبح. إن الشبح هو الذى يحدب على العجوز لير، ويصطحبه فى رحلة العودة إلى "الفردوس الذهبى المفقود"، ويمنحه القدرة على استحضار رؤى من الماضى السحيق، ويصبح دليله ومرشده فى رحلة الحياة الجديدة: يعلمه كيف يخطو، وكيف يتغلب على مواجهة الحياة، وكيف يحصل على لقمة عيشه، وكيف يهرب فى مواجهة

الأخطار... باختصار، يتحول الشبح إلى دليل يتبعه لير للوصول إلى الجنة الموعودة.

أما الشق الثانى فيتعارض مع الأول تماماً، فالشبح يقدم بديلاً أيدولوجيا لا يمكن أن يصمد لغوائل الحياة المعاصرة من انقلابات وحروب ودموية: فرؤى الماضى السحيق لم تعد كما كانت، والمنزل الذى يعودان إليه لم يعد نفس المنزل، كما أن الشبح فى النهاية ليس هو ابن حفار القبور. ولكى يوضح بوند الجانب المدمر والرجعى فى شخصية الشبح، ذلك الجانب المتهرب من المسئولية السياسية عن الفع ، فإنه يجعل الشبح يتحلل جسدياً بالتدريج، فى موازاة لازدياد الوعى عند لير.

يكتشف لير رويداً رويداً أن هروبه من الصراع السياسى لم يجعله فى مأمن من عواقبه، ولهذا يقرر استخدام موهبته فى "الكتابة" إلى كورديليا ليوضح لها طبيعة الشرور السياسية التى تواصل ارتكابها. ومن هذه اللحظة يبدأ الشبح فى إدراك انتهاء دوره كأحد الخيارات السياسية المطروحة أمام لى ، فيعترض على الكتابة إلى كورديليا، ثم تبدأ طبيعته المدمرة فى الظهور بوضوح.

من خلال الوظيفة المزدوجة للشبح تبرز أهمية الفصل الثالث

من المسرحية، ذلك الفصل الذى يبدو تكراراً بشكل من الأشكال لأحداث سابقة، وتلك مخاطرة درامية أقدم عليها بوند لوضع الخيار السياسى الذى تطرحه شخصية الشبح، أى العودة إلى العصر الذهبى، موضع الاختبار. إن لير يكرر فى هذا الفصل سلوكيات ابن حفار القبور، فيحتفى بالغرباء والمتمردين سياسياً، والهاربين من جحيم الأنظمة السياسية المجحفة، لكنه يصل بوعيه إلى اكتشاف استحالة هذا الاختيار، فى عالم "اليوم"، وهذا ما لم يستطع ابن حفار القبور إدراكه. وباعتبار الشبح مقياساً لتطور الوعى السياسى عند لير، تبدأ المسافة بينهما فى الاتساع، ويبدأ الشبح فى نعى حياته التى انتهت مبكراً، ثم يموت حين يختار لير أن يقوم بفعل رمزى، وأن يتحمل تبعات هذا الفعل؛ أن يقدم على هدم الحائط الذى بناه بنفسه.

ج- تعددية مراكز الرؤية :

يعد مشهد تعذيب وارينجتون واحداً من أكثر المشاهد إيلاماً فى المسرحية، إلا أنه يعد أيضاً نموذجاً لكيفية بناء مثل تلك المشاهد فى مسرحيات بوند. فمثل تلك المشاهد عادة ما تخلط

بين ما أسماه بوند بعناصر التحرش بالمتفرجين، أى مهاجمة حساسياتهم العاطفية، والثقافية، بل السياسية، فيما أسماه Aggro-Effects، لضمان الاستحواذ عليهم وجدانياً عن طريق العنف البدنى، وبعض سمات التغريب العقلانى لضمان إبعاد المتفرج بدرجة أو بأخرى عن الحدث الدرامى، لكى يقيّم ما يحدث. والمزاوجة بين عنصرى العنف والإبعاد تستهدف تقوية الصدمة الوجدانية التى يتلقاها المتفرج، ذلك لأن المؤلف يعزل لحظة العنف، ويسلط عليها ضوءاً قوياً داخل أحداث المسرحية. ويلجأ بوند إلى ما يسمى بتعددية مراكز الرؤية أو الانتباه كوسيلة لإبعاد المتفرج عن الاستغراق الوجدانى الكامل فى الحدث، وبناء المشهد المشار إليه يركز على ثلاث نقاط يجرى فيها الحدث.

المركز الأول: الشخصية موضوع التعذيب (وهو وراينجتون).

المركز الثانى: المتفرج الصامت تماماً (جندى أ فى البداية ثم بوديس بعد ذلك)، لأن التعذيب لا يثير لديه رد الفعل الإنسانى الطبيعى. فبالنسبة لبوديس، لا يعتبر التعذيب إلا مجرد عقاب وظيفى، ودرس سياسى يقوم جسد وارينجتون بنقله. ولهذا فهى

تظل توجه طاقتها إلى شغل الإبرة والتعليقات الساخرة من تصرفات شقيقتها الطفولية. أما حين تعرف أن التعذيب وصل إلى مرحلته المناسبة(!)، وأن الجسد البشرى أصبح قادراً على حمل الرسالة المطلوبة(!)، فإنها تقلب دورها فجأة، لتتحول من المتفرج الصامت، إلى المرأة المسئولة، ثم تأمر الجندى الذى يقوم بالتعذيب بلعب دورٍ مختلف هو طلب الرحمة والمغفرة لنفس الشخص الذى كان يقوم بتعذيبه.

المركز الثالث: الشخصية المتحركة (جندى أ وفونتانيل). والجندى انتهازى، معدوم المشاعر وكأنه آلة تعذيب، ولكنه على وعى بدوره فى العملية المطلوبة، وهذا الوعى يجعله أكثر إثارة للخوف. وتنتمى لاأخلاقية هذا الجندى إلى لاأخلاقية بوديس (وربما يكون هذا سر تبادل الأدوار بينهما)، إلا أنه ينتمى تاريخياً إلى العالم المعاصر، بل إن بعض النقاد يرون أنه ينتمى إلى "مسرحية أخرى" غير مسرحية بوند. هذه المعاصرة _التى تتضح من خلال لغة هذا الجندى العامية، واحترافه البارز- تضع متفرج "لير" -وظيفيا- فى قلب الحدث، فتسبب له الحرج، والإحساس بالذنب، لأن شخصية من عالمه تقوم بهذا الفعل المخزى فى المسرحية. ويعمق بوند هذه الأحاسيس من خلال

خطاب الشخصيات المباشر للمتفرجين، مما يربط عالمى الشخصيات والمتفرجين برباط وثيق.

ثم نرى فونتانيل تستثار بمجرد بدء التعذيب استثارة هى خليط من اللعب الطفولى والهياج الجنسى والانتقام البدنى، فالتعذيب يؤدى إلى إحساسها بالامتلاء والمتعة، وهذا الامتلاء يتحقق بتحطيم الأشياء التى تكرهها، وهنا تنهار لغتها لتصل إلى مستوى لغة طفلة ثائرة على أبيها. ومن هنا يمكن النظر إلى تعذيب وراينجتون باعتباره وسيلة درامية لإظهار طفولة فونتانيل المريضة والمكبوتة.

يعتمد بوند إذن ، فى مثل هذه المشاهد، على أسلوب المجاورة: مجاورة المؤلم المثير للشفقة للمضحك أو المثير للابتسام؛ ومجاورة البارد للساخن ، أو الهادئ للمستثار ... الخ. وهذا الأسلوب يعد أكثر "عنفاً" وتأثيراً من أسلوب شكسبير –مثلاً– الذى يضع الأحداث العنيفة أو المؤلمة فى سياق يستثير الحنو، والرعاية، والسهر على المتألمين.

د–الأفعال الدرامية المتزامنة:

استخدم بوند هذا التكنيك بشكل مبسط فى مسرحيات

"الناجى" و"طريق ضيق للشمال البعيد". و"البحر"، ثم طور هذا الأسلوب فى مسرحياته التالية ليصبح نوعاً من الأفعال الدرامية المتزامنة على خشبة المسرح. ذلك لأنه اكتشف عام ١٩٧٩م استحالة المضى فى طريق تجسيد العنف المادى على المسرح. فى تلك السنة بدأ بوند مرحلة جديدة فى مسيرته الفنية يغلب عليها طابع العقلانية، والسعى نحو تغيير الأسس الفكرية لتفرجه. ومن هذا المنطلق بدأت رحلة بوند فى البحث عن وسائل درامية جيدة يضمن بها تنفيذ مستهدفاته الفكرية، وقد ظهرت هذه الوسائل الجديدة فى مسرحيات الفترة الثالثة من حياته والتى تبدأ مع مسرحية العوالم (١٩٧٩م) وتنتهى مع مسرحيتان لما بعد الحداثة(١٩٩٠م) وتضم مسرحيات: إحياء (١٩٨١م) وصيف (١٩٨٢م) وديريك (١٩٨٢م) وبعد الاغتيالات (١٩٨٣م) وأوبرا القطة (١٩٨٣م) والمدفع البشرى (١٩٨٥م) وثلاثية الحرب (١٩٨٥م). ولم يكن هذا التطور مفاجئاً عنده ، بل إننا نجده فى مسرحيات الفترة الثانية، وهى تلك المسرحيات الواقعة بين بنجو (١٩٧٣م) والصرة (١٩٧٨م) وتضم مسرحيات الأحمق (١٩٧٥م)، وحجر (١٩٧٦م) وأوبرا الوصول إلى النهر (١٩٧٦م) وآآمريكا (١٩٧٦م) والمرأة (١٩٧٨م). فى مسرحيات

الفترة الثالثة طور بوند تقسيم مركز الاهتمام المسرحى إلى أفعال درامية متزامنة، يحتل كل منها جانباً من خشبة المسرح. فى تلك اللحظات يحول بوند خشبة المسرح إلى خشبة طوافة، أو عائمة، أى تلك الخشبة القادرة على تسهيل الانتقال من بؤرة مكانية إلى أخرى، دون عناء. ومثل هذا التكنيك يكسر الإيهام المسرحى؛ لأن تركيز المتفرج يتأرجح بين حدثين فى مكانين مختلفين، ولكنهما يقعان فى زمن واحد[٤].

هذه الوسيلة المركزة فى عرض الأحداث الدرامية تناسب كتاب المسرح الملحمى، ولكنها تدل أيضاً على اهتمام بوند بمشكلة الزمن فى الدراما. فى تلك الفترة كان بوند دائم الهروب من الزمن المكتمل المعنى، أى الذى يتم تجسيده من خلال سلسلة متعاقبة من الأسباب والنتائج المنطقية. باستخدام هذا الأسلوب يقوم بوند بتحطيم ميكانيكية الزمن، ليعرض أحداثاً متوازية كل منها يعلق على الآخر، فى علاقة جدلية، وليست سببية بسيطة.

وهناك أسلوب آخر استخدمه بوند فى هذه المرحلة لتحقيق الإبعاد العقلانى، وهو أسلوب "المناجاة العامة" التى تستهدف بث الوعى السياسى لتغيير المجتمع. والمناجاة العامة، وإن كانت

تستحضر شكسبير إلى الصورة باعتباره أفضل من قدم المناجاة كتعبير عما يعتمل داخل الشخصية الدرامية الفردية، إلا أن هذه الشخصية عند بوند شخصية عامة، بمعنى أنها تجسيد لطبقة أو فئة اجتماعية بعينها. ألمناجاة العامة إذن، على عكس ما كانت عند شكسبير، تعرض مايعنى الطبقة، وبوند هنا أقرب إلى بريخت منه إلى شكسبير، وهذه الصلة مع بريخت سترد بعد قليل.

والناظر إلى مجمل أعمال بوند يلاحظ أن مسرحيات الفترة الأولى -كما أشرت فى البداية- تتميز بالعنف الشديد، وهو عنف مجانى أحياناً وإن كانت دوافعه معروفة صراحة أو تضميناً. ومبرر العنف الرئيسى هو افتقاد معظم أبطال هذه الفترة إلى أيديولوجية سياسية تكون نبراساً لهم فى بناء حياتهم الاجتماعية الجديدة. أما مسرحيات الفترة الثانية فسمتها الأساسية إعادة النظر فى الموروث - سواء البريطانى أو اليونانى- لاستكشاف مدى ملاءمته للحياة المعاصرة المتسمة بالعنف. وفى هذه المرحلة حطم بوند كثيراً من الأصنام -تقديس شكسبير أو جلال الإغريق مثلاً - واكتشف أن العالم العنيف يحتاج إلى أيديولوجية جديدة، وإن العودة إلى الماضى السحيق

مستحيلة كما أنها لن تؤدى إلى عثورنا على منطلقات فكرية صحيحة. فى الفترة الثالثة يبرز الوعى السياسى للشخصيات كمرادف للقضاء على العنف، وتبرز الأيديولوجية السياسية العادلة كمبرر لخلق العدالة الاجتماعية بين بنى الإنسان، لأن الإنسان - من وجهة نظره - ليس عدوانياً بالفطرة. لقد اكتشف بوند -من خلال مسرحياته- استحالة العيش فى الزمن المعاصر دون أيديولوجية تحقق المساواة بين الجميع، وهكذا بدأ فى بث هذه الأيديولوجية الماركسية بين ثنايا مسرحياته من خلال وسائل وتقنيات المسرح الملحمى، كما أنه بدأ يقدم إسهاماته الشخصية فى تطوير هذه التقنيات، لأنه اعتبر المسرح وسيلة من وسائل الدعوة السياسية المباشرة.

إن الوعى السياسى بمعناه الحديث -وليس التطلع إلى العصور الذهبية القديمة- هو الوسيلة الحقيقية والفعالة، فى رأى بوند، للقضاء على العنف، بل لتحقيق العدل الاجتماعى من خلال مهاجمة الأنظمة السياسية الظالمة. ربما كانت تلك القناعة هى الدافع الذى يقف خلف إقدام بوند على كتابة المسرحيات السياسية القصيرة، فقد كتبت مسرحية "القداس الأسود" مثلاً فى احتفالية أقامها المعادون للتفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا

فى مارس ١٩٧٢م، أى فى الذكرى العاشرة لمذبحة شاربفيل، فى جنوب أفريقيا. كما أن بوند كتب مسرحيات قصيرة أخرى لحركة أنصار السلام ومعارضة انتشار الأسلحة النووية، وغيرها من الحركات المناهضة لقمع الحريات الفردية والاجتماعية. لكن دور الفرد/الكاتب فى مجتمعه ظل محور اهتمامه فى هذه الفترة، وهذا يعيدنا، ويعيد بوند، مرة أخرى إلى شكسبير.

٢- بنجو : مع شكسبير شخصياً

لم يتوقف بوند أبداً عن النظر، ثم إعادة النظر، فى دور شكسبير فى المسرح الإنجليزى والعالمى، بل فى الحياة بشكل عام، ودليلى على ذلك، غير دليل مقابلتى الشخصية مع بوند، هو عودة بوند إلى شكسبير بعد كتابة "لير" بسنوات لينظر ويدقق فى حياة شكسبير بعد اعتزاله الكتابة للمسرح، وعودته إلى مسقط رأسه فى ستراتفورد "ليقضى شيخوخة هادئة" بعيداً عن معترك الحياة السياسية الصاخبة فى لندن فى تلك السنوات الدموية من بدايات القرن السابع عشر. وما توصل إليه بوند عن حياة شكسبير هناك هو موضوع مسرحية بوند المسماة "بنجو"،

وعنوانها الفرعى هو "مشاهد عن المال والموت". والعنوان الفرعى يلخص نظرة بوند إلى حياة شكسبير هناك فى سترانفورد، وهى تلك الحياة التى يلجأ فى نهايتها شكسبير إلى الانتحار حين يكتشف استحالة الحياة فى ذلك العالم القاسى، وحين يكتشف أنه لم يلعب الدور الذى كان يجب أن يلعبه حين كان كاتباً مسرحياً ملء السمع والبصر.

بعد أن أنهى بوند كتابة مسرحياته الأولى بدأ يقترب رويدا رويدا من أفكار تقنيات التغريب البريختية، وأهمها الإبعاد الزمانى والمكانى فى مسرحيات مثل طريق ضيق للشمال البعيد (١٩٦٨م) والبحر (١٩٧٣م). ثم بدأت المرحلة الثانية فى حياة بوند، وهى مرحلة بريختية لاشك فيها، أسهم فيها بوند إسهامات منظورة فى تطوير تقنيات المسرح الملحمى، وضمن هذه المرحلة تأتى مسرحية بنجو. و"بنجو" هو اسم للعبة مقامرة تعتمد على جمع أرقام متوالية، وتحقق للمقامر كسباً هائلاً فى بعض الأحيان. كما أنه اسم لسلسلة من المحلات الشهيرة فى بريطانيا يمكن للإنسان أن يمارس فيها أنواعاً كثيرة من ألعاب القمار، من ماكينات الحظ، إلى لعبة الأرقام المشار إليها. وقد فضلت أن أبقى على الأسم الأصلى للمسرحية حين ترجمتها

إلى العربية رغم عدم تداوله فى مصر حفاظاً على الأمانة والمصداقية، بدلاً من البلبلة الناشئة عن تغييره.

لقد استعار بوند اسم تلك اللعبة الشهيرة من العالم الحديث، لكى يسقطه على رؤيته لحياة شكسبير، أو على الشهور الأخيرة من حياته على وجه الدقة، فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. لقد سخر شكسبير - فى مسرحية بوند - حياته وفنه للحصول على المال لتأمين حياته ومستقبله ومستقبل ابنته جوديث، دون أن يلتفت كثيراً إلى آلام الآخرين. وهذا الإسقاط الذى يربط الماضى والحاضر يعد هدفاً أساسياً من أهداف المسرحية، لأن بوند لا يستهدف إعادة النظر فى حياة الشاعر وليام شكسبير فقط، وإنما فحص دور الفنان بشكل عام فى مجتمعه سواء فى الماضى أو فى الحاضر.

لقد ظل دور الفنان فى المجتمع يشغل بوند منذ أن كتب عن حياة الشاعر اليابانى باشو فى مسرحية طريق ضيق للشمال البعيد (وقد أعاد النظر إلى نفس الدور فى مسرحية الصرة The Bundle، ١٩٧٦م) ومسرحيتا لير والبحر، ثم عاد إلى صاحب "الملك لير" نفسه، ليكتب عنه فى هذه المسرحية "بنجو". ولم يتوقف بوند عن النظر إلى دور الفنان فى صياغة فنه، أو دور

المجتمع فى تضييق النطاق على الفنان المتمرد فى مسرحياته التالية مثل الأحمق 1975) The Foolم) والعوالم The Worlds (1979م).

والفنان -فى نظر بوند- له دور كبير فى صياغة مجتمعه، فإذا تقاعس عن أداء هذا الدور، وإذا لم يقاوم الظلم الاجتماعى فإن حياته كلها تتحول إلى بنجو، أو لعبة قمار يتربع فيها فنه على آليات مجتمعه الظالم. ومشكلة شكسبير فى هذه المسرحية هى أنه اكتشف سلبية دوره فى تغيير مجتمعه ، ولهذا آثر الانسحاب المادى والمعنوى متأملاً هذا الدور وذلك المجتمع ... حتى يرتكب جريمة الانتحار فى نهاية مأساوية لحياته.

فى مسرحية بنجو، يظل شكسبير صامتاً معظم الوقت، متأملاً أحياناً حياة مجتمعه الدموية، متوصلاً إلى نتيجة مؤداها أنه فشل فى صياغة الأجيال الجديدة، جيل ابنته جوديث و"الابن" و"المرأة الشابة" ومن على شاكلتهم. ولأن بوند مهتم بالدور الاجتماعى للفنان فإنه يتحاشى الكتابة عن لحظات شكسبير الإبداعية، بل إن الورقة الوحيدة التى نراه يحملها طوال المسرحية، هى ورقة تحمل شروط اتفاقه مع المالك الكبير كومب.

يظل شكسبير فى مسرحية بوند عاجزاً عن الإجابة عن الأسئلة المطروحة عليه، بل إنه يعجز حتى عن صياغة هذه الأسئلة، حتى يحدث اللقاء بينه وبين بن جونسون فى حانة الصليب الذهبى. وعلى عكس شكسبير، فإن جونسون مستغرق فى حياة مجتمعه، ولكنه استغراق بلا انحياز أخلاقى، لأنه يحتقر دور الكاتب، ويضيع حياته فى الكراهية والعراك مع الآخرين لأتفه الأسباب. هذا "اللقاء الفنى" يفتح الطريق أمام استكشاف شكسبير لسلبياته، وعدم التزامه الاجتماعى، بل انحيازه لطبقة كبار الملاك، وهو طريق طويل من إعادة تقييم الذات يصل بشكسبير إلى اكتشاف عبثية الحياة، وانعدام معناها، وهو اكتشاف يوصله إلى الانتحار.

وقد يبدو إقدام شكسبير على الانتحار مخالفاً للحقائق التاريخية، غير أنه تجب الإشارة إلى أن بوند غير بعض الوقائع التاريخية الأخرى لضرورات درامية، دون أن يتجنى على دور شكسبير التاريخى فى مساندة كبار الملاك فى إعادة ترسيم حدود الحقول المشاع، وهو مشروع لم يتم إلا عام ١٧٧٥م بسبب مقاومة صغار الملاك. ومعظم النقاد يفضل تحاشى الحديث عن دور شكسبير فى هذه المشكلة حتى تظل صورته

المثالية بلا شائبة. وفى هذا السياق، يعلن بوند فى مقدمته للمسرحية أنه حين يجعل شكسبير يقدم على الانتحار فى نهاية المسرحية إنما يثنى على موقفه، باعتباره "الموقف الأخلاقى" الوحيد الذى يمكن أن يلجأ إليه كاتب اكتشف عجزه عن تقويم مجتمعه وتنوير أجياله الناشئة. إن اكتشاف شكسبير لفساد السلطة ولظلم المجتمع (والذى عبر عنه من خلال مقولات الملك لير الانتقادية على سبيل المثال)، وقبول مواصلة العيش بعد هذه الاكتشافات تجعل منه - فى رأى بوند - رجعياً ساذجاً، أو أحمق، على أفضل التقديرات.

من التغييرات التى أجراها بوند أيضاً، الصورة المعروفة عن جونسون، كما أنه جعل لشكسبير ابنة واحدة هى جوديث، محولاً الدور الحميمى الذى لعبته الابنة الأخرى سوزانا إلى "المرأة العجوز" التى يقع ابنها ضحية لدنيا الأعمال التى يشارك فيها شكسبير. بإعطاء "المرأة العجوز" هذا الدور، استطاع بوند أن يربط بين عالمين لا يلتقيان؛ عالم الذين يملكون وعالم الذين لا يملكون. كما أنه غير فى الوقائع التاريخية لإعادة ترسيم حدود الأرض المشاع فى ويلكومب قرب ستراتفورد، ذلك بأنه يقدم كومب كممثل لملاّك آخرين، كما أن الاتفاق الذى يوقعه شكسبير

مع كومب فى المشهد الثانى من المسرحية لم يحدث - تاريخيا- مع كومب، بل مع شخص آخر. وعلى نفس النسق استبعد بوند الكاتب درايتون من المقابلة الثلاثية الشهيرة -تاريخيا أيضا- فى حانة الصليب الذهبى، وأجرى المقابلة بين شكسبير وبن جونسون فقط. وفى هذا السياق أيضا نشير إلى أن مسرح الجلوب احترق عام ١٦١٣م وليس عام ١٦١٦م، كما يرد فى المسرحية.

ولربط عالم شكسبير بالعالم الحديث فإن بوند لا يستخدم عنواناً لمسرحيته من العالم الحديث فقط، وإنما يستخدم طريقة استخدمها فى مسرحياته السابقة وهى استخدام كلمات فى غير سياقها التاريخى مثل "حقائب التسوق" أو "عبث" والتى ربطها بعض النقاد بموقف بوند من مسرح العبث كله. وإذا كان بوند قد عمد إلى مجاورة الشخصيات التاريخية والشخصيات الخيالية لكى يخلق عالماً دراميًا مفارقاً ينتمى للعالم الحديث أكثر من انتمائه للعالم الخيالى أو التاريخى، إلا أن الأهم فى هذا كله، رسم بوند وعى شكسبير وكأنه وعى كاتب معاصر بقضايا مجتمعه.

ومن التجديدات التكنيكية التى أدخلها بوند اعتماده على البناء الدرامى المشهدى، أو "مشاهد من..."، وهو العنوان الفرعى لمسرحياته فى هذه الفترة كلها فى مسرحيات مثل الأحمق والمرأة (١٩٧٨م). تخلى بوند فى هذه المرحلة عن كتابة المسرحية المعتمدة على القص والتراكم الزمنى، ولكن هذه لم تكن ميزة جديدة تماما فى أعمال بوند؛ لأنه اعتمد عليها بدرجة أو بأخرى من بداية حياته عام ١٩٦٢م. لكنه فى هذه المسرحية – وفى غيرها بعدها – أظهر موضوع مسرحيته، وأعلن نيته فى المناورة مع البناء الدرامى لتحقيق مقولته الموضوعية عن العلاقة بين المال والموت فى بنجو على سبيل المثال.

فى هذه المسرحية أيضا، طور بوند تقنية الأفعال الدرامية المتزامنة على خشبة المسرح ، أى نشوء حدثين أو أكثر فى نفس الزمن بما يعنى أن كلاً منهما يحتل مكاناً مختلفاً، أو عالماً مختلفا، حتى لو جمع بينهما الزمان والمكان فى الدراما. وإضافة إلى الاقتصاد الدرامى المنظور فى استخدام هذا التقنية، فإن بوند يسعى لتحطيم مفهوم الزمن باعتباره مفهوماً تراكمياً قادراً على التعبير عن معنى متكامل من خلال الترابط الميكانيكى بين السبب والنتيجة. من خلال هذا التكنيك استطاع

بوند إظهار السبب والنتيجة معاً وفى نفس الوقت.

فى المشهد الثالث من المسرحية، مثلاً، يرسم بوند حدثين متوازيين هما شكسبير (المنغلق على ذاته أو الميت معنوياً) والمرأة الشابة (الميتة مادياً)، ويربط بهذا التزامن، ديالكتيكيا، بين السبب والنتيجة، لأن انسحاب شكسبير من ممارسة دوره الاجتماعى فى مسقط رأسه ستراتفورد أدى بطريقة أو بأخرى إلى النتيجة المرعبة، وهى المرأة المشنوقة بسبب ظروفها الاجتماعية المنحطة. بهذا التقنية يجبر بوند المشاهد على الربط بين العالمين الذين تدور حولهما أحداث المشهد، كما أنه يضمن عدم استغراق المشاهد وجدانياً مع أحد المركزين، لأن اهتمامه ينتقل من مركز لآخر طوال الوقت.

وفى المشهد الرابع يستخدم بوند نفس التقنية، بل يزيده تركيباً حين يستخدم الحوار المتوازى فى بعض مناطقه. من بداية المشهد يقسم بوند المكان بين عالم شكسبير وجونسون وعالم الفلاحين المتمردين عن طريق مدفأة يحترق فيها الفحم طوال المشهد، ثم يحدث تواصل وقتى بين العالمين حين يتوازى حوار كل منهما، لكنهما سرعان ما ينفصلان. ومع أن الحوار المتوازى يصعب تلقيه فى المسرح إلا أن بوند استهدف التأكيد

على الانفصال بين العالمين عن طريق تواصلهما المؤقت. عن طريق هذا التقنية أيضاً يعطى بوند المتفرج أداة يستطيع أن يقيس بها سلوك أحد العالمين إزاء الآخر.

٣- الأحمق: فنان آخر

إذا كان بوند قد أدان شكسبير ودوره السلبى فى حياة أسرته، وفى حياة مجتمعه كله، فى مسرحية بنجو، فإنه يعود إلى فنان أخر فى مسرحيته التالية المسماة الأحمق (١٩٧٥م). ثم تطرق بوند إلى الفن المسرحى الإغريقى ذاته لكى يعيد النظر فيه باعتباره "أسطورة" من الأساطير المؤسسة للمسرح الحديث، وقدم بوند قراءته تلك فى واحدة من أهم مسرحياته، وهى مسرحية المرأة (١٩٧٨م)، التى أخرجها بنفسه للمسرح القومى البريطانى، فكانت واحدة من أجمل عروضه، وأهمها فى تلك السنوات. فى هذه المسرحية الأخيرة يستخدم بوند الأمثولة البريختية لكى يمسرح سقوط مدينة طروادة(٥).

أما فى مسرحية الأحمق (وعنوانها الفرعى: مشاهد عن الخبز والحب)، فيعود بوند إلى حياة وفن الشاعر جون كلير الذى ازدهر شعره فى القرن التاسع عشر، أى فى ذروة الثروة

الصناعية فى إنجلترا، وبذلك وضع بوند عالم الغريزة الشعرية للشاعر كلير فى مواجهة طغيان الرأسمالية الصناعية. فى هذا العالم القاسى يخطو جون كلير خطواته الأولى، لكنه لا يتعلم ولا يكتسب الوعى الطبقى والأيديولوجى المطلوب، فيموت فى النهاية ضحية لتلك الطبقة المستغلة. وخطوات التعلّم أو تقنية الرحلة هى وسيلة بريختية معروفة لتوصيل المتفرج إلى القراءة الصحيحة للعلاقات الاجتماعية السائدة(٦). والعنوان الفرعى للمسرحية يبلور العلاقة بين أهم عنصرين من عناصر المسرحية، وهما الخبز والحب. وبوند يستخدم النصف الأول للمسرحية لكى يرسم الظروف الاجتماعية التى عاش فيها هذا الشاعر، وصورة الخبز تكاد تكون موجودة، مادياً أو معنوياً، فى كل مشاهد النصف الأول: وكل الصور تؤكد ندرة هذا الخبز لطبقة الفقراء والعمال فى ذلك الوقت. ولعل القارئ أن يكون قد توصل إلى التعرف على مصير الحب فى تلك المسرحية.

وإذا كان بوند قد لجأ إلى الإبعاد الزمانى والمكانى للكشف عن العلاقة بين الفنان ومجتمعه فإنه -أى بوند- قد لجأ أيضاً إلى وسيلة تخلق التمسرح الذى يقضى على الإيهام بالواقعية وهى وسيلة المسرحية داخل المسرحية، فى صيغة اللاعبين

المتجولين الذين يبدعون أول مشاهد المسرحية أمام باب أحد السادة، وهو اللورد ميلتون. فى تلك الجزئية الدرامية، يقدم بوند تصوره عن دور الفنان، أو الفن بشكل عام، فى صياغة الوجدان الجمعي. كما أنه يقدم فى ذات المشهد، موهبة جون كلير الفطرية وهو مزارع بسيط، يحتفل مع أبناء طبقته بتلك المناسبة، لكنه بلا وعى طبقى يكشف له مكانته ومكانتهم فى المجتمع، ولذلك يظهر وهو على درجة من درجات الانفصال عنهم.

فى الجزء الثانى يصل جون كلير إلى لندن، ولكى يكشف بوند مدى الاستغلال الذى يتعرض له كلى، نرى بوند يستخدم تقنية درامية هى الازدواجية في مركز الحدث، أو بمعنى أخر تقديم حدثين متزامنين يعلق كل منهما على الآخر بشكل مباشر أو غير مباشر. إن بوند فى هذا المشهد يوازى بين ما يحدث من استغلال لموهبة جون كلير وما يحدث للاكم فى الجانب الآخر من المسرح يتم خداعه وسلبه حقه، رغم الجهد العضلى الفائق الذى بذله، على أيدى منظمى الصراع. إن بعض رجال الرأسمالية يتبنون موهبة جون كلير الفطرية فى لندن، لكنه إن تجاوز الخطوط الحمراء لدور الشاعر، من وجهة نظرهم، فإنهم يسلطون عليه سيف الرقابة التى تقوم بمنع تداول تلك الأشعار.

وانعدام وعى جون كلير بتلك العلاقات المركبة يؤدى به إلى الجنون، ولا شىء آخر غيره.

فى تلك المسرحية يظهر بوند نماذج أخرى للفنان: الناقد تشارلز لامب الذى تضطره الظروف لهجر إبداعاته لكى يعمل فى وظيفة صغيرة لكسب عيشه، كما تظهر أخته مارى لامب كشخصية سيكوباتية تقودها قسوة الحياة إلى نفس المصحة النفسية التى ينزلها جون كلير.

لا ينجح جون كلير/الأحمق - باعتباره البطل البريشتى الضد(٧) - فى أن يحقق الوعى الضرورى للفنان لكى يقوم بتغيير مجتمعه، أو لكى يقوده إلى وضع أكثر إنسانية فى ذلك المنعطف الخطير فى تاريخ الأمة الإنجليزية. لذلك السبب فقد جون كلير شعره وعقله فى النهاية، وذلك الفقدان ظاهر من الصفحات الأولى للمسرحية حين يشك كلير فى أن الكتابة عن مجتمعه العمالى الزراعى البسيط ستكون مثيرة لأى إنسان. فى لغة عامية محببة يتحاور مايلز وجون كلير ، وفى لمسات بسيطة يرسم إدوار بوند مدى عزلة جون كلير عن وسطه الاجتماعى :

مايلز : بتكتب إيه يا واد ؟ اكتب عن المنطقة دى. عن اللى بيحصل.

كلير : ومين اللى يقرا الكلام ده ؟[٨].

٤- العوالم :المناجاة العامة

ظل بريخت طوال حياته يبحث بوعى عن أساليب جديدة لتحقيق الإحساس بالمسافة الجمالية Aethetic Distance بين المتفرج وما يجرى على خشبة المسرح، ولهذا جرب كثيراً فى أساليب البناء الدرامى من ناحية، وفى استخدام الوسائل الفنية الإخراجية التى تحقق له هذا الهدف. كان هدف بريخت تعرية حقيقة ما يجرى على خشبة المسرح، وتقديمه على أنه حدث مسرحى فى المقام الأول: فعلى مستوى البناء الدرامى نص المنظّر الألمانى على أن الروابط التى تربط بين المشاهد المسرحية يجب أن تكون مرئية، أو ملحوظة، بحيث يظل للمشهد المفرد وحدته وكأنه مسرحية داخل المسرحية. وعلى مستوى تقنيات الإخراج المسرحى ظل بريشت يطالب الممثل بأن يقلد الشخصية الدرامية، لا أن يتقمصها، أى يحافظ على مسافة بينه وبين تلك الشخصية، وظل الضوء الأبيض يغمر أرجاء المسرح بمصادر إضاءة واضحة لعين المشاه ، والملابس تبدو وكأنها بليت من كثرة الاستخدام.

استخدم بريشت أيضاً الأغنية والديكورات المسرحية البسيطة للغاية مع التركيز على واقعية الإكسسوار وما تقع عليه يد الممثل. كل هذه الوسائل وغيرها استهدفت تمكين المتفرج من استخدام ملكته العقلية -فى حدود الممكن- لكى يحكم ويقيم وينتقد الأحداث الدرامية. كان هدف بريشت من الكسر الجزئى للإيهام المسرحى هو تعرية غرابة الظروف الاجتماعية التى تحيط بالمتفرجين والتى يعتقدون إنها من المسلمات فإذا اكتشف المتفرج أنها ليست من المسلمات تولدت لديه الرغبة فى تغييرها وإعادة صياغة واقعه.

لهذه الأسباب يركز بريشت فى مسرحياته ليس على القصص الشخصية للأفراد ولكن على هذه القصص باعتبارها ذات دلالة اجتماعية مهمة. وكأن الكشف عن الوسيلة التقنية التى يستخدمها بريشت دالة تستهدف الكشف عن أهمية الواقع الاجتماعى، وخلق الوعى السياسى عند المتفرج من خلال ماعرف باسم التغريب. والتغريب كما بلوره رونالد بارت ليس مجرد تقنية ولكنه أسلوب لكشف الواقع وأداة لإلقاء الضوء على المعانى السياسية المختلفة للاستغلال الاجتماعى ويستهدف تمكين الفرد من تصحيح الأوضاع الاجتماعية الخاطئة. ويصر

بارت على أن التغريب ليس شكلاً مسرحياً (فتلك مقولة من يشوهون سمعة التغريب) ولكنه علاقة "الشكل بالمضمون السياسى والاجتماعى الذى يقدمه العرض المسرحى"(٩).

كان أثر بريخت على كتّاب المسرح البريطانى هائلاً ، خاصة بعد الزيارة الأولى التى قامت بها فرقة البرلينر انسامبل للندن عام ١٩٥٦م، فقد غير المسرح الملحمى كما قدمته تلك الفرقة مفاهيم العديد من كتّاب المسرح هناك، ولم يستطع حتى كتاب المسرح التقليدى تجاهل الموضوعات السياسية، أو تجنب الخوض مباشرة فى القضايا السياسية الآنية. لكن أثر بريشت على إدوارد بوند يظل ذا مغزى؛ لأنه وإن اقتفى أثر بريشت فى تجريب الوسائل أو الأدوات المتعلقة بالبناء الدرامى ليحقق التغريب والوعى السياسى خاصة فى بداية حياته - يعد فى نظر الكثيرين المؤلف المسرحى البريطانى الوحيد الذى استطاع تجاوز بريخت.

رغم إشارة النقاد إلى بعض السمات البريخشتية فى مسرحيات بوند المبكرة، إلا أنه أعلن حوالى عام ١٩٦٥ ، رأياً مخالفاً للسائد فى الاغتراب البريختى؛ إذ اعتبره مجرد أسلوب جمالى يساعد على انفصال المتفرج عما يحدث على خشبة

المسرح انفصالا يمنحه الطمأنينة فى التلقى. لهذا السبب قدم بوند فى مسرحيته الناجى وما تلاها ما أسماه بالتحرش بالمتفرجين Aggro-Effect، وقد تبلور هذا التحرش -كما أشرت- فى قذف الطفل الرضيع بالأحجار. وقد كرر بوند مثل هذه المشاهد العنيفة حتى أصبحت علماً على مسرحه كله: ما إن يذكر بوند حتى يذكر العنف على خشبة المسرح. وقد استخدم بوند مظاهر مختلفة للعنف البدنى والسياسى والاجتماعى فى مسرحيات كثيرة منها صباح مبكر ، وطريق ضيق للشمال البعيد ، ولير ، والبحر ، والمرأة ، لكنه اكتشف استحالة السير فى طريق العنف وصدم مشاعر المتفرجين إلى ما لانهاية ، خاصة مع تحوله التدريجى تجاه الماركسية وإحساسه بالاحتياج لوسائل عقلانية هادئة لحمل مقولاته الفكرية المباشرة عبر الدراما.

جرب بوند، بعد ذلك، كثيراً من الوسائل الدرامية التى تمكنه من تحقيق التغريب: جرب الفعلين المتزامنين على خشبة المسرح، والتركيز على نتائج الحدث الدرامى لا الحدث الدرامى نفسه، والإبعاد التاريخى، واستحضار الشخصيات التراثية (مثل شكسبير والشاعر البريطانى جون كيلر). كذلك جرب

استخدام الأغنية الحديثة على أرضية الحدث الدرامى الذى يدور فى الماضى، وتجريد المكان والزمان، واستخدام مشاهد المحاكمة بنفس أهدافها عند بريخت، والمسرحية داخل المسرحية، وفى طرق بناء الشخصية الدرامية. جرب بوند فى ذلك كله وأكثر، لكن "المناجاة العامة" وعلاقتها ببناء الشخصية الدرامية كانت أهم إضافات بوند فى مجال التقنيات الملحمية، وقد قدم بوند هذه التقنية فى مسرحية العوالم The Worlds (1979م)، وهى المسرحية التى بدأ بها فترة جديدة من إبداعاته الدرامية، هى الفترة الثالثة من فترات تطوره الدرامى.

حين وصل بوند إلى تلك السنة، ١٩٧٩، كان هدفه الدرامى يتبلور حول محاولة تحقيق ما أسماه الحضارة العقلانية، أى حضارة الطبقة العاملة. ونشر بوند فى العام السابق لعرض مسرحيته العوالم بعض الكتابات النظرية التى حاول فيها معارضة المناجاة Soliloquy كما هى عند شكسبير – ولبوند علاقة معقدة معه كما أشرت – وعرض ضرورة تحويل هذه المناجاة الفردية إلى مناجاة عامة Public Soliloquy، وذلك لتحقيق هدف سياسى يقترب من أهداف بريخت. بهذه المناجاة العامة حاول بوند تجاوز طرق البناء الدرامى عند بريخت

وشكسبير معا، لأن المناجاة هنا ليست تعبيراً عما يعتمل داخل الشخصية الدرامية الفردية من مشاعر وأحاسيس وإحباطات (ونموذجها الشهير هاملت)، ولكن عما يجيش فى نفس الفرد كممثل لطبقته أو فئته الاجتماعية.

يشرح بوند المناجاة العامة قائلاً فى الحديث الذى يبدأ بعبارة "لو كنّا هنا" حاولت أن أدفع الشخصية، من أجل هذا الحديث، ليس تجاه ذاته الهاملتية، ولكن تجاه المستقبل: أربعين عاماً على سبيل المثال. تتكلم الشخصية حينئذ ليس كما هى الآن ولكن كما ستكون بعد أن نصل إلى تلك النقطة. عمر الشخصية يبقى كما هو ولكنها تتحدث وقد امتلكت الإدراك التاريخى لما حدث ، وقد امتلكت وعياً سياسياً أعمق .. وقد امتلكت حضوراً سياسياً أقوى مما وصلت إليه فعلاً .. بسبب هذا تتغير لغة الشخصية، ولكن هناك أمراً يظل ضرورياً: لا يجب أن يشعر المتفرج أن الشخصية قد توقفت فجأة عن أن تكون نفسها (الشخصية لم تتغير شأنها فى ذلك شأن الممثل الذى يؤدى دور هاملت حين يتحدث إلينا مباشرة) وأصبحت متحدثاً رسمياً باسم المؤلف. ماتقوله الشخصية يجب أن يبقى متسقاً مع تلك الشخصية[١٠].

ويوضح بوند أن تلك المناجاة العامة لا يجب أن تكون محصورة فى نطاق لحظات بعينها فى المسرحية، بل يمكن استخدامها فى بناء الشخصيات أو المجموعات الدرامية، كما يمكن أن تأخذ شكل الخطاب المباشر، أو التحليل السياسى المجسد فى حوار بين شخصين أو أكثر، أو أن تأخذ شكل قصيدة، أو محاضرة، أو مسرحية داخل المسرحية، وكلها أشكال قدمها بوند فى مسرحية "العوالم". فى هذه المسرحية - والمسرحيات التى تلتها- تقوم الشخصية الدرامية بتحليل الموقف السياسى العام المحيط بالحدث الدرامى، ثم تقوم بتقديم هذا التحليل فى صورته الدرامية. فى تلك اللحظات يفترض بوند أن الشخصية المحدودة الوعى السياسى هنا والآن قد كونت وعياً جديداً وبلورته، بعد أن رحلت إلى المستقبل.

والمسرحية، بداية، تدور حول قيام مجموعة إرهابية مجهولة باختطاف رجل صناعة قيادى يدعى ترنش Trench لحمل الإدارة على تلبية مطالب العمال المضربين، لكن رجال الأعمال الذين صنعهم ترنش يرفضون الرضوخ لمطالب الجماعة الإرهابية بل ويتمردون على الرجل فيخرجون بشركته إلى سوق المال ويعزلونه من رئاسة مجلس الإدارة مما يؤدى به إلى

الجنون والعيش فى عزلة بعد أن اكتشف حقيقة من حوله.

بعد فشل محاولة اختطاف ترنش تجرى محاولة لاختطاف خليفته لكن الجماعة الإرهابية تفشل أيضاً لأنها تكتشف أنها اختطفت سائقه بدلاً منه. تقع الجماعة الإرهابية فى مأزق اختطاف العامل الذى يفترض أنهم يدافعون عنه. فى هذا الموقف المتأزم، والذى يمثل إحراجاً لكل الأطراف، بما في ذلك الشرطة، يستدعى مجلس الإدارة بعض زعماء العمال المضربين لإصدار بيان استنكار للاختطاف. وفى حديث يضع له بوند عنوان "مناجاة عامة" يقوم العامل تيرى باستقراء الواقع والربط بينه وبين المستقبل حين تسود القيم البروليتارية. تبدو الشخصية هنا وقد رحلت إلى هناك .. إلى المستقبل .. وعادت بوعى جديد يمكنها من تحليل الموقف السياسى. يشير تيرى إلى مكتب ضخم ويقول :

تيرى : لو كنا هنا فإن الإخاء الإنسانى لن يتحقق بين يوم وليلة، لكنه سيكون من الصعب على الظلم أن يزدهر. لماذا؟ لأننا فى كل شىء نفعله سنبحث عن رفاهية الجنس البشرى. لا أحد ممن جلسوا على هذه المقاعد حتى الآن يمكنه أن يقول هذا: كل تجارتهم كانت قائمة على المنافسة والتحرش واللامساواة. وتحت

ضغط الحياة اليومية تتحول هذه الأشياء إلى صراع وعنف وظلم. كل هذه الأشياء نتيجة لأفعالهم. والأكثر إثارة للدهشة أن عالمهم ظلّ متماسكاً لفترة أطول من الفترة التى ينهار فيها الآن. نصف الجهد والجهاد الذى كان لازماً لإبقائه متماسكاً كان يمكن أن يبنى عالماً جديداً ...(١١)

وليست هذه هى الصورة الوحيدة التى يقدمها بوند للمناجاة العامة فى مسرحيته، فهو يعمد إلى تسمية الكثير من أحاديث الشخصيات الأخرى بأسماء تعبر عن محتواها الفكرى، وهى أحاديث تمثل تلك المناجاة العامة أيضاً، فهو يقدم "القراءة الخاطئة لإنذار" يوجهه الإرهابيون لمجلس الإدارة، ويقوم بقراءته ترنش، ثم يقدم "القراءة الصحيحة" له على لسان "أنّا" التى توصف أمراض المجتمع الرأسمالى، وتعلن رغبتها ورفاقها فى تصحيحها. ويستخدم بوند عناوين أخرى مثل "سيرة حياة عامل" و"جديث" و"قصيدة" و"قصة" و"الامتحان" و"الاعتراف" و"فانتازيا" و"بيان صحفى" و"محاضرة" و"محاضرة مكررة". هذه المحاضرة والمحاضرة المكررة والتى تلقيها أنا ورفيقتها ليزا تدلان على المسافة التى قطعتها الشخصية الدرامية عند بوند، للوصول إلى فهم واضح لحقيقة الموقف الاجتماعى الذى تجد

نفسها فيه، بل التعبير البليغ عن هذا الفهم فى لغة منطقية متفلسفة(١٢). فبعد أن كانت شخصيات بوند المبكرة غير قادرة على فهم رغباتها وأسباب إحباطاتها، نجدها تقوم ليس فقط بالتفلسف، بل محاورة المتفرجين، وتثقيفهم، بكشف آليات عالمى المظاهر والحقيقة، والطريق اللازم لتحقيق الوحدة بينهما.

لكن أهم الوسائل التى يستخدمها بوند لتحقيق "المناجاة العامة" هى الدراما ذاتها، وذلك حين يلجأ إلى التمثيل داخل التمثيل، فى محاولة لعرض وجهات النظر المختلفة فى إنهاء العمال لإضرابهم، إظهاراً لشجبهم لأسلوب الاختطاف اللاإنسانى، أو ضرورة مواصلة الإضراب، لأن الصراع بين الإرهابيين والشرطة (أو رجال الأعمال)، لا يمسسهم من قريب أو بعيد. فى هذا المشهد يقوم العمال المرابطون أمام باب المصنع المضرب، باختيار أدوارهم بشكل مباشر ويقومون بتقمص شخصيات مختلفة وتبادل تمثيل تلك الشخصيات أحياناً. يبدأ العامل جون باستخدام وسائل مختلفة لإقناع زملائه بعدم إنهاء الإضراب، ولكن وسائله جميعها تفشل، فلا يجد حلاً إلا فى الدراما. يختار جون لنفسه دور العامل المضرب الذى لا يعنيه الصراع الدائر بين الشرطة والإرهابيين، لأنه يطالب بما

يتصوره حقه لا أكثر ولا أقل. ولكن هل يجوز الإضراب بينما تتعرض روح إنسانية للقتل ؟ هنا يتدخل تيرى، متقمصاً دور رجل القانون، الذى يبغى الحفاظ على الوضع القائم، والمنظومة الطبقية السائدة.

يخرج تيرى من إرهاب رجل القانون ليقدم وعيه الشخصى: إن القانون موجود منذ البداية، لكنه يظهر حين تختلف وسائل الصراع بين من يملكون ومن لا يملكون. يحاول تيرى إثبات وجهة نظره تلك، فيعين لنفسه دور اللص الصغير، الذى يسطو على كيس نقود زميلته، فتمسك به الشرطة، ولكن حين يقوم ترنش باستغلال العمال فإنه لا يسترعى انتباه الشرطة (يطلب تيرى من جون القيام بدور ترنش) لأنها ليست سرقة كسرقة كيس النقود. هنا يطالب العامل باسترداد حقه المهدر، وحين لا يجاب إلى طلبه يبدأ فى الإضراب.

تستمر الشخصيات الدرامية فى الدخول والخروج من إهاب الشخصيات حتى تتم بلورة الموقف الكلى والوصول إلى حلول للتناقضات الإنسانية: فرأس المال قادر على الرد على إضراب العمال بإدخال التكنولوجيا الحديثة مثلاً، كما أن العمال قادرون على حث المصانع الأخرى على الإضراب. فى تلك

اللحظات فقط -كما يقول تيرى- تستيقظ الشرطة للقبض على العمال المضربين؛ هنا يستخدم ترنش وأمثاله القوة، شأنه فى ذلك شأن الإرهابيين، لإنهاء الصراع.

يقتنع العمال بعد هذا الصراع الدرامى الداخلى بوجهة نظر المطالبين بمواصلة الإضراب، فالقضية أصبحت واضحة أمامهم فى أن الإرهابيين لم يفعلوا شيئاً مختلفاً عما يفعله رأس المال طوال الوقت. هنا تنجح الدراما الداخلية، أو المسرحية داخل المسرحية، فى بلورة الموقف السياسى، وإقناع الشخصيات المترددة -وربما المتفرجين- بجدوى الإضراب، كمحاولة أخيرة لاسترداد الحق المسلوب. وتتميز المسرحية الداخلية القصيرة فى مسرحية "العوالم" بأنها ملحمية الطابع: حيث يعمد بوند إلى كسر الإيهام الداخلى أحياناً ببعض تعليقات تخرج الحوار عن سياقه الطبيعى، أو يعمد إلى قيام الشخصيات باختيار أدوار لنفسها أو للآخرين بصورة مباشرة، ثم العودة إلى الشخصيات الأصلية من حين إلى آخر.

لم يعمد بوند إلى استخدام اجتهاده الشخصى فى تحقيق الاغتراب البريختى أو تجاوزه على صفحات النص الدرامى فقط، بل جاوز ذلك إلى أسلوب الإخراج المسرحى الذى قام به

فى أحد المسارح الصغيرة، فى نيوكاسيل، ثم فى مسرح الرويال كورت، فى لندن. فى إخراجه لتلك المسرحية استخدم بوند الممثلين الشبان للقيام بأدوار شخصيات كبيرة السن، ولم يحاول إيهام المتفرج بملائمة الممثل للشخصية التى يقمها.

لقد اعترض بعض النقاد على تجربة بوند فى بناء الشخصية الدرامية؛ واتهموه بأنه تعامل معها وكأنه يحرك قطعاً من الشطرنج، كما اعترضوا على المباشرة اللغوية والأيديولوجية، واتهموا هذه المسرحية بأنها "مسرحية مزيفة" يقوم فيا المؤلف باستخدام الشخصية وكأنها بوق دعاية لأفكاره[١٣]. إن بوند لم يكن جاهلاً بإمكانية توجيه مثل هذه الاتهامات إليه، كما أنه كان قد وصل إلى مرحلة السيطرة الشاملة على أدواته المسرحية بحيث يصعب اتهامه بأنه مازال فجاً. ما قصده بوند حقاً هو تقديم مسرحية تجريبية، يحاول فيها التعامل بوعى جديد مع التقنيات البريختية والشكسبيرية، فى محاول صريحة لبث الوعى السياسى عن طريق الدراما، دون خجل أو موارباة.

٥- ثلاثية الحرب: العالم بعد القنبلة النووية

بعد عدة لقاءات مع إدوارد بوند فى منزله، وفى لندن، وأثناء

إخراجه لإحدى مسرحياته فى بدايات التسعينيات، وبعد الانتهاء من الجزء الأكبر من رسالتى عنه سألتنى أستاذتى المشرفة ماريون أوكونور سؤالاً يبدو ساذجاً، عن توقعى لمستقبل إدوارد بوند المسرحى بعد تلك المكانة الراسخة التى وصل إليها فى إنجلترا، بل فى أوروبا على الأخص. ورغم أن أعمال بوند كانت تقدم بكثرة فى العواصم الأوربية فإن الصورة التى استقرأتها لمستقبله كانت مصبوغة بالتشاؤم لأننى استنتجت من أعماله الأخيرة، أنه يسير فى طريق مسدود. وكان تشاؤمى مبنياً على أسباب تخص المجتمع الإنجليزى وأسباب أخرى تعود إليه وحده.

والأسباب التى تعود إلى المجتمع الإنجليزى تتلخص فى أنه، أولا، مجتمع محافظ بطبيعته، وكان بوند يصدم هذا المجتمع مرة بعد مرة، فأدار له المجتمع ظهره. فى تلك السنوات من نهاية الثمانينيات، كان ما يقدم لبوند من مسرحيات فى أوروبا يفوق كثيرا ما يقدم له فى وطنه إنجلترا – وقد أطلقت عليه بعض الصحف وقتها صفة "الكاتب الأوروبى"، وليس الكاتب الإنجليزى. ولولا أن الطليعة المسرحية فى إنجلترا فى تلك السنوات من نهاية الثمانينيات كانت تنتمى لليسار بدرجة أو

بأخرى لتوقفت المسارح الإنجليزية عن إنتاج مسرحياته كلية.

السبب الاجتماعى الثانى فى قلة تقديم مسرحيات بوند فى إنجلترا ساعتها هو وصول حزب المحافظين الإنجليزى بزعامة مارجريت تاتشر، فى نهاية السبعينيات، إلى حكم البلاد. وكان ذلك دليلاً على بدء صعود اليمين إلى مراكز السيطرة والتحكم حتى فى آليات تقديم الإنتاج المسرحى. مع الوصول إلى نهاية الثمانينيات كانت مسلمات كثيرة قد نقضت أو فى سبيلها إلى التلاشى: وبدأ كتاب اليسار يحسون أنهم يسيرون فى اتجاه معاكس لتيار المجتمع نفسه، وكانت تلك أحد المتناقضات المؤسية التى عاشها هذا الجيل. ثم ازدادت الهوة بين الطرفين -الكتاب والمجتمع- مع سقوط حائط برلين ، وتفكك الاتحاد السوفيتى، وانحسار اليسار الأوروبى بشكل عام.

فى تلك السنوات من نهاية الثمانينيات لم يكن المجتمع اليمينى المحافظ ليفتح ذراعيه لكتاب بتكوين إدوارد بوند، ولا كان هذا المجتمع مستعداً لتسهيل إنتاج مسرحياته الجديدة فى مؤسساته المسرحية الكبرى، بعد أن تغيرت سياسات تمويل، وإعانة تلك المؤسسات التى بدأت تستهدف تحقيق الربح وفقاً لقوانين السوق !.

أما السبب الذاتى فهو إيمان بوند المتزايد أن المسرح يجب أن يكون وسيلة نشر ودعوة للأيديولوجيات، بل دعاية مباشرة لأفكار مناقضة للاتجاه العام نحو اليمين. لقد آمن بوند بأن النظام السياسى الحاكم هو الذى يحدد سلوك الفرد، وربما كان مشهد تشريح جثة فونتانيل فى مسرحية لير خير دليل على أن بوند كان يرى أن الجسد البشرى لا يحمل أى إشارة على ميل إلى ارتكاب الشرور أو العنف. كما آمن بوند بأن النظام الرأسمالى وآلياته، هو الذى أنتج السلوكيات العدوانية فى الفرد كنتيجة لسيادة قيمة التملك، وأن تلك السياسات هى التى وضعت العالم على حافة الفناء بالحروب النووية وغيرها من أسلحة الدمار الشامل.

وليس هناك عيب فى أن يؤمن بوند بكل ذلك، لكن العيب هو أنه امتطى المسرح لتوصيل رسالته ودعايته فبدت مسرحياته الأخيرة منشورات دعائية فجة، أو غامضة، أو تسيرعكس التيار. لقد بدت تلك المسرحيات، التى اتخذت قالب الأمثولة البريختى، مستعصية على الفهم: فمسرحية ثلاثية الحرب تتخيل بالفعل فناء العالم، وما يحدث لبعض الناجين من هذا الجحيم، ومحاولاتهم تأسيس مجتمع جديد من قلب هذه النيران، وفقاً

لأيديولوجية جديدة لا تؤدى بالبشر إلى نفس النتيجة/ الكارثة مرة أخرى.

فى هذه الثلاثية كان على بوند أن يؤسس مجتمعه الدرامى وفق افتراضاته الذاتية (فلا أحد يعرف كيف ستكون صورة العالم بعد القنبلة النووية)، وكان يدعو فيها، بشكل سافر، إلى الاعتماد على الفكر الماركسى، لتأسيس المجتمع الجديد. وفى سبيل تحقيق أهدافه تلك حشر بوند فى كل صفحة من صفحات ثلاثيته بكلمات من قبيل "كما لو"، بغرض الشرح والإفهام والتفسير، ذلك أن عالمه الدرامى كان غامضاً، وعلاقاته الدرامية مؤسسة لتحقيق غرض بعينه، وشخوصه ليست نابعة من عالمنا الذى نعرفه.

ازادادت مسرحيات بوند ميلاً نحو الدعوات الأيديولوجية المباشرة، وازدادت هجوماً على حساسيات المتفرج الإنجليزى المحافظ بطبعه... وكل هذه السمات موجودة بقوة فى ثلاثية الحرب التى أشرت إليها. وكانت تلك أسباب دفعت فرقة شكسبير الملكية إلى التروى فى تقديمها على المسرح. ثم كانت ردود الأفعال النقدية عنيفة للغاية ضد طول الثلاثية وثقلها الأيدولوجى وجوها الكئيب وفصاحتها المصطنعة.

لم يكن غريباً إذن أن تأتى نبوءتى بأن إدوارد بوند إما سيتوقف عن الإبداع كلية وإما سيتخذ لنفسه مساراً جديداً لم تكن تنبئ عنه التغيرات العنيفة والحادة للحظة الراهنة وقتها.

فى تلك السنوات التى لم يكن إنتاج بوند يقدم فيها مباشرة على المسرح كان بوند يلجأ إلى نشر إبداعاته الدرامية باعتبارها أوراق عمل تصلح كقاعدة ينطلق منها الإنتاج المسرحى، أو باعتبارها كتابة أولى تقبل التغيير مع المخرج وفريق العمل المسرحى الذى سيقدم على انتاج العمل. وكان ذلك أسلوباً جديداً لجأ إليه بوند للإعلان عن إبداعه بدلاً من وضعه فى أدراج مكتبه. ومن هذه المسرحيات التى نشرها بوند بهذه الطريقة تبرز مسرحية تدعى سترات ، والتى أقدمت على تقديمها فرقة مسرحية صغيرة فى أحد المسارح المتواضعة فى أحد أطراف لندن. فى تلك الظروف التقيت ببوند عدة مرات ، ودارت بينى وبينه حوارات طويلة.

٦- سترات: الأمثولة مرة أخرى :

فى مسرح بوش كانت تقدم مسرحية بوند سترات، أو الجزء الثانى منها على وجه الدقة. ومسرح بوش ليس أكثر من قاعة

كبيرة، تحتوى على عدد من صفوف المقاعد الخشبية الخشنة مصفوفة تصاعدياً بعضها فوق الأخر، وتقع فوق إحدى الحانات التى يؤمن صاحبها بالمسرح. وقد حقق هذا المسرح سمعة طيبة لما يقدمه من تجارب مسرحية جديدة وملفتة، وتكفى الإشارة إلى أن بيتر بروك وآخرين قد حضروا البروفة النهائية. وقد قدم مسرح بوش الجزء الثانى من ستراتت بعد أن كان قسم الدراسات المسرحية بجامعة ليستر قد قدم الجزئين معاً فى العام السابق ١٩٨٩م، ثم انفصل الجزء الثانى كمسرحية مستقلة وعرض فى مسرح ذات المدينة، وأخيراً وصل العرض إلى لندن.

وقبل أن يتم تقديم هذا العرض -الذى كان العرض الأول لبوند فى مسرح محترف أو نصف محترف لخمس سنوات- هاجت الصحافة الإنجليزية اليمينية ، فنشرت ترحيباً تحذيرياً !! بالعمل المسرحى الجديد من قبل "عودة أمير الشر"، أى إدوارد بوند شخصياً، الذى كان معروفاً لفترة طويلة باهتمامه بالعنف فى المجتمع المعاصر، كما أشرت فى بداية المقال.

ولقد سألت بوند فى أحد لقاءاتنا مستغرباً عن السبب الحقيقى فى عدم سعيه لتجسيد مسرحيته -كالعادة- فى إحدى

المؤسسات المسرحية الكبرى، فقال انه لا يسعى لذلك الآن؛ لأن مثل هذه المؤسسات قد أصبحت عبئاً على النص المسرحى الذى يقدمه. إن هذه الفرق الكبرى - هكذا أكمل بوند- فى قلب التغيرات الاجتماعية التى تجنح نحو اليمين، لا تريد أن تقدم أية مغامرات فنية، ولا أية مسرحيات تدريبية، ولا أية مقولات أيدولوجية تسبب وجع رأس الحكومة المحافظة. إن مديرى هذه المؤسسات - كما أوضح بوند- يتم اختيارهم وفقاً لمعايير أهمها الحفاظ على الوضع القائم لأنه يحقق مصالح المتسيدين فيه، وقد رفضت أن تقدم فرقة شكسبير الملكية، مثلاً، مسرحيتى الأخيرة شراكة الرجال لهذه الأسباب، وكنت أكثر سعادة حين علمت أن أحد فرق الهواة فى مقاطعة ويلز تقدم مسرحيتى المدفع الإنسانى، وهى عن الحرب الأهلية فى إسبانيا.

أما مسرحية سترات نفسها فتقسم بنائياً وموضوعياً إلى قسمين: القسم الأول يسمى "مدرسة القرية" - وهى إعادة كتابة، أو استلهام، لمشهد بنفس الاسم من مسرحية كابوكى قديمة تسمى شوجاورا (وتترجم أحياناً إلى شجرة الصنوبر) للكاتب تاكيدا إيزومو، وكتبت عام ١٧٤٦م. وشأن مسرحيات الكابوكى فإن شوجاورا تحتوى على عدة موضوعات أهمها

إخلاص الرجال لسادتهم، وواجبات الأبناء تجاه الأسرة. وتتجسد هذه التيمات من خلال شخصى تاريخى عاش من ألف عام، وعانى النفى والتشرد، ولكن اسمه أصبح مقدساً اليوم لأنه ضحى بابنه لإنقاذ ابن سيده المعزول من السلطة. وفى مشهد ميلودرامى عنيف يتعرف الرجل على رأس ابنه المقطوع على أيدى الأعداء، لكنه ينكر ذلك ويعترف أنها رأس الأمير الصغير.

أما الجزء الثانى من مسرحية "سترات فيدور فى العصر الحديث، فى إحدى المدن الأوربية. وهنا يظهر الأمير القديم الذى تم انقاذه (والذى أصبح إمبراطوراً) مرتدياً حلته الإمبراطورية المزركشة. ورغم أنه ينشئ علاقة مباشرة مع المتفرجين، وذلك حين ينحنى لتحيتهم إلاّ أن الشخصيات الأخرى فى المسرحية لا تراه. يلتقط الإمبراطور بندقية أحد الجنود المعاصرين (ويدعى براين) ويصوبها إليه، وبعد حوار قصير يرديه قتيلاً. لكن هذا الجندى - الميت - يأخذ على عاتقه تنفيذ مهمة عسكرية تستلزم نوعاً أخر من "التضحية". وربما كانت هذه التيمة هى الرابط الأول بين جزئى المسرحية التى تتخذ قالب الأمثولة فى جزئيها لتقدم رؤيتها فيما يقوم به العسكريون فى العالم المعاصر.

٧- شراكة الرجال: عودة إلى العالم المعاصر :

كتب بوند مسرحيته شراكة الرجال (أو فى صحبة الرجال) عام ١٩٩٠م، وظل النص المسرحى حبيس صفحات الكتاب، حتى أخرجها بوند بنفسه فى أكتوبر عام ١٩٩٦م. وتلك تعد سنوات طويلة يتعطل فيها إنتاج مسرحية لكاتب فى مكانة بوند، لكن ردود الأفعال النقدية قد تشير صراحة إلى الأسباب الحقيقية التى دفعت فرقة شكسبير الملكية للتلكؤ فى إنتاج المسرحية لما يزيد عن خمس سنوات.

والمسرحية ببساطة تعالج موضوعاً أقرب إلى الموضوعات الميلودرامية، لأنها عن شاب يدعى ليونارد، وهو ابن متبنى لأحد كبار رجال الصناعة ويدعى أولد فيلد. وهذا الابن يتسم بطموح هائل يظل يدفعه للبحث عن وسائل للسيطرة على الشركة التى يملكها أبوه. وفى قلب الصراع اللاإنسانى الذى يجرى فى قلب هذه المؤسسة الرأسمالية الكبرى، ينجح الابن ليونارد فى الاستيلاء على شركة أخرى على وشك الإفلاس، بسبب أخطاء هندسية ارتكبها القائمون عليها. بعد هذا النجاح يجد ليونارد نفسه فى مواجهة حادة، ثم تحت سيطرة رجل أعمال أكثر طموحاً وقسوة هو هاموند، وهو يكتشف إنه مدين لهاموند هذا

بمبلغ ضخم. ويدخل الاثنان فى "التفاوض" فإذا مطلب هاموند هو السيطرة على نصيب الأب أولدفيلد فى المصنع الذى يملكه، وهو مصنع للسلاح: فهل يسلم ليونارد والده إلى غريمه/ شريكه هاموند ؟

مثل مسرحية برنارد شو الشهيرة ميجور باربارا، نرى أن مسرحية شراكة الرجال هى مسرحية عن السلاح وعن تجارته، والمسرحية الجديدة تشير إلى أن السلاح سيفرض فرضاً (مع الزبد) على دول العالم الثالث، وذلك لتحقيق مصالح كبار تجار السلاح. أما على المستوى الشخصى فإن المسرحية تعالج العلاقة المعقدة بين الأب والابن، فى تلك المنطقة العاطفية التى يسميها بوند "التيه". ومن الواضح أن بوند يقدم رؤية متشائمة للغاية للعالمين الخاص والعام، لأنه يقدم العالمين مرتبطين ارتباطاً لا فكاك منه. ألم نكرر كثيراً أن بوند يرى أن السلوك الإنسانى ما هو إلا نتيجة للأيديولوجيات الحاكمة ؟! فإذا كانت الأيدولوجية رأسمالية، فهل يكون غريبا أن يضحى الابن بأبيه؟ مثل هذه الرؤى التى تدين السلوكيات المنحرفة والأيديولوجيات المنحرفة كانت موضع إعجاب نقاد العرض المسرحى شراكة للرجال.

أما ما اعترض عليه الجميع فهو تلك المونولوجات الطويلة، والمتعددة، التى تتبادلها شخصيات المسرحية، وهو ما أدى إلى بطء إيقاع المسرحية بطئاً شديداً طال بزمن عرضها إلى أربع ساعات. والمسرحية ليست طويلة فقط، بل تعتمد على أطنان من الكلمات، والمناقشات التى تقلب كل موضوع وكل علاقة وكل موقف على أوجهها المختلفة، بشكل أدى بها إلى التكرار، بل وإلى إعاقة وصول أحداثها الأساسية للمتفرج الذى تاه وسط ركام الكلمات. لقد قال عنها ناقد صحيفة الجارديان مثلاً إنها تعانى من تكدس لغوى قاتل"، كما اعتبر النقاد شخصيات المسرحية مجرد دُمى يحركها بوند كيفما شاء، يخرجهم من ذواتهم بسرعة ليجرى مناقشاته، ثم يعيدهم إلى ذواتهم مرة أخرى، دون مبررات درامية قوية.

لم يكن غريباً مع هذا الجو العام السائد فى مسرحية شراكة الرجال أن تشير ناقدة متعاطفة مثل جانيل راينلت، فى كتابها بعد بريخت، إلى أن المسرحية تقترب من عالم صموئيل بيكيت العبثى، وتلك نتيجة مفزعة، إذا عرفنا أن بوند هو أحد القلائل الذين طوروا التقنيات البريختية، سعياً لتحقيق التأثير السياسى على المتفرج. إن راينلت تؤكد أن مسرحية بوند هى ما كانت

ستبدو عليه مسرحيات بيكيت، لو أضفنا إليها بعض السياسة.

بعد شراكة الرجال (التى كانت قد أنتجت لأول مرة فى أفينيون عام ١٩٩٢م)، اتجه بوند إلى التليفزيون أحياناً وإلى المسرح نادراً -ومع ذلك فهو لم ينتج فى حقبة التسعينيات كلها إلا ستة أعمال هى: سجن أوللى (١٩٩٣م)، ثلاثاء (١٩٩٣م) وفى البحر الداخلى (١٩٩٥م) و قهوة (١٩٩٨م، وأنتجت فى فرنسا فى نفس العام)، وإحدى عشرة صدرية (١٩٩٧م) ، وجريمة القرن الواحد والعشرين (١٩٩٨م) ... فهل كانت نبوءتى المتشائمة عن مستقبل بوند عند بداية التسعينيات صحيحة ؟!.

الهوامش

1- Bond, Plays : Two, Methuen, 1978, P.4.

(2) - Keith A. Dickson, Towards Utopia : A Study of Brecht, Oxford University Press, 1978, p.145.

٣- يذكر مالكولم هاى وفيليب روبرتس أن بوديس تدير المحاكمة وكأنها مديرة خشبة مسرح ، راجع :

Hay Roberts, Bond : A s Study of his Plays, Eyre Methuen, 1980, P.126.

(4) - Peter Fitzpatrick. "Bond's Lear - A study in Conventions in, Page to Stage : Theatre as Translation, edited by Ortrum Zuber Skerritt, Amsterdam L Rodopi, 1984, p.140.

٥- التسمية / المصطلح من S.V. Longman, "Fixed. Floating, and Fluid Stages", Themes in Drama, 9, 1987 p.159..

٦- راجع مقالنا "إدوارد بوند يحاول تجاوز بريشت وشكسبير" مجلة المسرح ، العدد ٢٤٧ أكتوبر ١٩٩٢م.

(5) Martin Esslin, "The Woman", Plays and Players, October 1978, P.26.

(6) - Jenny Spencer, "Structure and Politics in the Plays of Edward Bond", Ph. D. diss., University of Iowa, 1982, p.101.

(7) - Christy Lynn Brown, "Alienation versus Commitment", ph. D. diss., Indiana University, 1982, P.207.

(8) - Bond, The Fool, Methuen, 1975, P.110.

(9) - Ronold Barthes, Senen photo Models of Mother Courage Trans. By Hella Freud Bernays, Tulane Drama Review, 21,1 (Fall 1967), p.45.

(10) - Edward Bond, The worlds with the Activists Papers, Eyre Methuen, 1980, pp. 139 - 140.

(11) - Ibid, pp. 66 - 67.

(12) - Philip Roberts, Making The Two Worlds One : The Plays of Edward Bond, Critical Quarterly, 21,4 (Winter 1979) p.76.

١٣- انظر على سبيل المثال :

- Mick Martin, The Search for a Form : Recently Published plays, Critical Quarterly, 23,4 (Winter 1981), p.56; David Roper, Bond's The Worlds, Gambit, 9, 36 (1980), p.32.

كـاريـــل تـشـرشـــل
البدايات والنهايات

١) البدايات والتجريب: ١٩٦٠ - ١٩٩٠

بدأت الكاتبة المسرحية البريطانية كاريل تشرشل (مولودة عام ١٩٣٨) حياتها الفنية بالكتابة الدرامية لوسيطى الإذاعة والتليفزيون، إلا أنها قدمت محاولات درامية أولية فى أثناء دراستها للأدب الإنجليزى بجامعة أكسفورد تجلت فى مسرحيات "البدروم" (وهى مسرحية من فصل واحد مثلت الجامعة فى مهرجان الدراما القومى لطلاب الجامعات عام ١٩٥٩)، و" قضاء وقت رائع "(١٩٦٠)، و"موت سهل" و"لا داعى لخوفك"(١٩٦١).

بعد النجاحات الإقليمية الطلابية بدأت تشرشل تتجه للدراما الإذاعية وذلك حين قدم لها البرنامج الثالث للإذاعة البريطانية BBC مسرحيتها " النمل" . وأيضا قدم لها البرنامج نفسه مسرحيات "لوعة الحب" (١٩٦٧)، و"توائم طبق الأصل" (١٩٦٨)، و"إجهاضى"، و" لا.. لا..لا..لا..لا أوكسجين يكفى:" (١٩٧١)، و "مرض شريان العصابى" (١٩٧٢)، و"ماضى هنرى" (١٩٧٢)، و"السعادة الكاملة" (١٩٧٣).

واستحوذ التليفزيون أيضاً على اهتمامات تشرشل فقدم لها التليفزيون البريطانى BBC مسرحيات عديدة منها" زوجة القاضى" و "بهجة تركية" (١٩٧٤)، "ونكتة بعد العشاء" (١٩٧٨)، و"جرائم" (١٩٨١)، وغير ذلك من مسرحيات.

إن تأثيرالكتابة لهذين الوسيطين يظهر فى قدرات تشرشل على التجريب في عنصر الزمن، فى كتاباتها الدرامية، ومن المعروف أن هذين الوسيطين لا تحدهما حدود فى حرية الانتقال الزمانى، نظراً لطبيعتهما التكنولوجية. ورغم أن المسرح محدود بشروط العرض الحى والآنى، إلا أن تشرشل استطاعت فى كثير من تجاربها، أن تستخدم الحرية الإذاعية/التليفزيونية فى المسرح، وبشكل مكثف. إن تجريب تشرشل، خاصة فى عنصر الزمن، يستحق الدراسة التفصيلية، لكننا سنكتفى بالإشارة هنا إلى نموذجين أو ثلاثة.

فى مسرحية "سحابة تسعة" (وهى كناية عن الفردوس فى العامية البريطانية)، تجرى تشرشل أحداث الفصل الأول، فى إحدى المستعمرات البريطانية، وتقترب بمجهرها من حياة أسرة من أسر المستعمرين – فى مشاهد متعددة وعلى مستويات مختلفة – لتكشف منظومة العلاقات التى تربطها مع بعضها

البعض من ناحية، وتربطها مع الإفريقيين السود من ناحية أخرى. ثم تنتقل تشرشل إلى لندن، فى النصف الثانى من المسرحية، لتجرى أحداثه بعد مائة عام من أحداث الفصل الأول، إلا أن هذا الزمن لا يمثل إلا خمسة وعشرين عاماً فقط، بالنسبة للشخصيات الدرامية.

هذا الانتقال الزمانى/ المكانى يظهر الآثار المباشرة لمنظومة العلاقات الاستعمارية، على شخصيات شبيهة للشخصيات التى ظهرت فى الجزء الأول، ولكن على أرض الوطن ذاته، ثم إن تشرشل تظهر بعض الشخصيات التى تظهر فى الفصل الأول، وقد أكتسبت عادات وتقاليد ذات جذور استعمارية أيضاً. وليست هناك حاجة للإشارة إلى الآثار النفسية المدمرة التى تعانيها هذه الشخصيات فى وطنها، أو إلى القهر والتفرقة العنصرية والجنسية التى تعانيها هذه الشخصيات، فتشرشل معروفة بمواقفها المؤيدة للحرية، والرافضة تعسف الأنظمة الحاكمة على الفرد، وخاصة على المرأة.

فى هذه المسرحية يظهر أثر جان جينيه فى استخدام المفارقة اللونية فى الممثل، أى قيام ممثل أبيض، مثلاً، بلعب دور شخصية سوداء. هذا الأثر يظهر فى شخصية خادم العائلة

الأسود جوشوا، التى يقوم بها ممثل أبيض. إلا أن الأثر الأقوى فى هذا التكنيك، يعود إلى قراءة تشرشل لكتاب فرانز فانون "وجوه سوداء، أقنعة بيضاء". من هذا المؤثر الأخير، يظهر أن تشرشل لا تجرب فى نطاق شكليات العرض المسرحى فقط، وإنما تجرب للبحث عن وسيلة لتجسيد أفكارها، فى تلك العناصر وخاصة عنصر التمثيل. ما تقوله تشرشل، هو أن هذه الشخصية "مسخة"، لأنها تتمسح فى أحذية المستعمر الأبيض، وتقوم على خدمته، والتعاون معه على كافة المستويات. هذا التمسح يعنى التخلى المباشر عن اللون، بل والتخلى عن الأسرة والعشيرة.التى يقوم هذا المستعمر نفسه بإبادتها.

لون شخصية جوشوا، إذن، هو "اللون" الذى تريده الشخصية لنفسها، والذى تريده الشخصيات البيضاء لها، كما أنه إظهار لرغبته الكامنة فى التخلى عن جذوره.

ويظهر تأثير فانون الفكرى على تشرشل فى مسرحيتها التى كتبتها عنه وعن تجربته كطبيب نفسى فى إحدى مستشفيات الجزائر، بين عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٦، وقيامه بمساعدة الثوار الجزائريين، وهى مسرحية " المستشفى فى زمن الثورة" (١٩٧٢). وقد اعتمدت تشرشل، فى كتابة هذه المسرحية، على

الفصل الخامس من كتاب فانون الشهير:" معذبو الأرض".

وهناك تجليات جنسية ونوعية فى هذه المسرحية، أى سحابة تسعة، تجسد أفكار تشرشل حول تكوين الفرد فى المجتمع: فالزوجة يقوم بأداء دورها رجل باعتبارها نتاجاً لنظرة السلطة الاستعمارية - ممثلة فى زوجها الحاكم كلايف -واستسلامها لهذه النظرة التى تفقدها جنسها، كما أن امرأة تقوم بأداء دور الابن إدوارد وتحل دمية محل الابنة فيكتوريا.

والنموذج الثانى الذى يظهر قدرات تشرشل التجريبية مع عنصر الزمن، يظهر فى مسرحية "بنات قمة، وذلك حين تجمع بين العديد من الشخصيات النسائية غير المتزامنة، فى أحد مطاعم لندن، فى نهاية الثمانينيات من القرن العشرين، للاحتفال بنجاح "امرأة أخرى". من هذه الشخصيات إيزابيلا بيرد Isabelle Bird، التى عاشت بين عامى ١٨٣١ و ١٩٠٤م، و"ليدى نيجو" اليابانية، المولودة عام ١٢٥٨م، والتى تحولت من صخب الحياة فى قصور الإمبراطورية اليابانية إلى الرهبنة البوذية، بل إن هناك شخصية منتزعة من إحدى لوحات الرسام الشهير "بروجيل".

تجتمع هذه الشخصيات، القادمة من جوف التاريخ، مع الشخصية المعاصرة مارلين، ولكن لا تشعر أية واحدة منهن بخروجها من إطارها الزمنى. ولكل من هؤلاء الشخصيات النسائية حكاية تتبلور حول الوقوف فى وجه القهر الاجتماعى، والظروف الاجتماعية المناوئة. لقد أحرزت هؤلاء النسوة نجاحات مشابهة لنجاح بطلة المسرحية مارلين، ولكن أى نجاح ؟

لكى تكتشف نوعية النجاح الذى أحرزته مارلين، وهو النجاح الذى توازى مع صعود حزب المحافظين البريطانى اليمينى الاتجاه إلى الحكم عام ١٩٧٩ مع مارجريت تاتشر، تعود تشرشل إلى استخدام حيلتها التكنيكية مع الزمن الدرامى، حين تقوم بعرض الأحداث السابقة لوصول مارلين إلى كرسى المدير العام لوكالة توظيف " بنات قمة " بعام كامل فى الفصل الثالث من المسرحية.

إن تخلى تشرشل عن التتابع الزمنى للأحداث، وتأخيرها أحداث العام السابق لتعرضها فى الفصل اللاحق، يستهدف الحكم على نجاح مارلين، فرغم أنها تملك مقومات النجاح كما تحددها أيديولوجية الحزب الحاكم، إلا أن موقف تشرشل الإنسانى يدفعها لتأخير الخطورة الاجتماعية لهذا النجاح، الذى

يكتسح فى طريقه الضعيف وغير القادر والمحتاج.

فى الفصل الثالث، تكشف تشرشل عن الثمن الذى دفعته مارلين بحثا عن النجاح: إنه إنكار أمومتها لفتاة ضعيفة العقل، تخلت عنها مارلين وتركتها لأختها جويس، التي رفضت الرحيل إلى لندن من الريف، بحثا عن بريق النجاح اللاإنسانى. كانت تلك هى الزيارة الأخيرة، التى قامت بها مارلين لمنزل أسرتها القديم، بعد أن سعت الابنة انجى لإحضارها، لإحساسها إحساسا غائما بأن مارلين هى أمها الحقيقية التى يجب أن تسعى إليه، وهى الناجحة، لكى تساعدها على خوض غمار الحياة. إن خير تعليق على هذا النجاح الذى تحرره مارلين، هو كلمات أنجى (والتى تنهى بها تشرشل المسرحية) حين تهب من نومها مذعورة، وباحثة عن دفء الأم فى جنبات المنزل، قائلة "مخيف . مخيف".

وربما ينظر البعض إلى النسق الطباعى، المتداخل والمتراكب، للنص المسرحى الذى يظهر كثيرا من التدخلات، والمقاطعات، والتوازيات الحوارية، فى الفصل الأول للمسرحية، باعتباره نوعا من التجريب الذى يستهدف نقل حالة وجودية، لا تهتم بتفاصيل الحوار فى المقام الأول. وهناك بالطبع تشابه فى المعاناة التى

تعانيها هؤلاء النسوة، وعلى هذا فإن تفاصيل المعاناة تأتى فى المقام الثانى، إلا إذا كانت هناك حادثة هامة، تستحق إخلاء ساحة الحوار، كما يحدث فى قصة البابا جوان على سبيل المثال، وهذا ما نفذته تشرشل بمهارة. وتعبر الناقدة جيرالدين كازين عن إعجابها بهذا النسق حين تقول إن قصص هؤلاء النسوة" تتداخل، وتتشابك؛ وهكذا تمتزج حكاية واحدة بالحكايات الأخرى فتثرى نمط تلك النماذج ". إلا أن هذا الرأى قد يكون صحيحاً، إذا ما قرأنا الحوار على الصفحة المكتوبة، ولكنى لم أستسغ كثرة التداخلات الحوارية فى الفصل الأول، حين شاهدت إعادة عرض هذه المسرحية، فى لندن عام ١٩٩١م.

والجدير بالإشارة، أن هذا العرض نجح نجاحًا هائلا، لأن المتفرج – فى تقديرى – كان يشاهد صدق نبوءة تشرشل عام، ١٩٨٢ وهو فى عجب من مطابقتها للواقع الاجتماعى البريطانى عام ,١٩٩١ كان المجتمع البريطانى قد وصل، بالفعل، إلى درجة ملحوظة من العناية بالقادرين، وتسهيل الفرص أمام رجال الأعمال، وتوسيع رقعة الطبقة الوسطى، على حساب الطبقات الاجتماعية الأكثر حاجة.

مع ورش العمل:

إن السبب الأهم الذى أسهم فى اجتلاء قدرات تشرشل على التجريب فى مفردات العرض المسرحى، يعود إلى قبولها التعاون مع الفرق المسرحية الصغيرة والمتمرد، التى انتشرت فى بريطانيا، فى السبعينيات والثمانينيات.

يبدأ العمل فى مثل هذه الفرق من خلال ورشة عمل، تبدأ فيها المجموعة اقتراح موضوع ما، وعرض وجهات النظر حوله وفى كيفية تقديمه على المسرح. يتلو هذا فترة توقف تخصص للدرامتورج - تشرشل فى حالتنا - لصياغة النص المسرحى صياغة أولية . ثم تعود المجموعة إلى البروفات مرة أخرى للتدريب على هذا النص.

ومن الملاحظ أن هذا النهج الديموقراطى، يوسع من دائرة المقترحات، والتغييرات، حتى يظهر العرض المسرحى لأول مرة.

ومنذ أن قدمت تشرشل أولى مسرحياتها الناجحة إلى خشبة المسرح، وهى مسرحية "ملاك Owners،" وهى تتبع منهاج العمل الجماعى فى كثير من إبداعاتها المسرحية. فى هذا السياق، قدمت تشرشل أهم مسرحياتها "ضوء يسطع فى مقاطعة باكنجهام" (١٩٧٦)، و"سحابة تسعة" (١٩٧٩م)، و" مستنقع"

(١٩٨٣م)، و" ملء فم من الطيور" (١٩٨٦م)، مع فرقة جوينت ستوك joint stock، كما قدمت مع الفرقة النسائية مونستروواس ريجمنت Monstrous Regiment مسرحيتها فينيجار توم Vinegar Tom (1976)، والكباريه السياسى المسمى" العرض الأرضى" (١٩٧٨م)، ومن الملاحظ أن هذه العروض - وغيرها من أعمال تشرشل - كانت تفتتح وتقدم فى مسارح الجامعات، وأقسام الدراما، والمسارح الإقليمية الصغيرة، ومسارح فترة الظهيرة التجريبية، قبل أن تنتقل إلى لندن ونيويورك.

وما حدث مع مسرحية مستنقع -فى فرقة جوينت ستوك- يعد نموذجا دالاً على أسلوب تشرشل فى التعاون مع الفرق المسرحية التجريبية؛ فحين بدأ العمل فيها، كان المجال مفتوحا أمامها للإبداع. كان الأمر متوقفا على عطاء المكان نفسه، من إيحاءات، أو قصص، أو معلومات. هكذا ذهبت المجموعة إلى منطقة المستنقعات البريطانية، عام ١٩٨٢م، ونزلت فى أحد المنازل الريفية، لمدة أسبوعين، ثم انتقلت الجماعة إلى لندن، لقضاء أسبوع آخر.

فى أثناء الإقامة فى المستنقعات، قام أعضاء الفرقة بمحاورة عدد كبير من السكان حول حياتهم، كما أنهم كانوا يقومون،

على انفراد، بالطرق على أبواب هؤلاء السكان، والتحدث معهم حول ظروف معيشسهم، وذكريات طفولتهم، والطريقة التى تغيرت بها القرية التى يعيشون بها أثناء حياتهم الطويلة فيها، ورغبتهم أو عدم رغبتهم فى الرحيل عن هذه المنطقة الصعبة، وعن نوع الحياة التى يودون رؤيتها تتحق، وعن الأحلام التى تراود هؤلاء المتقشفين.

فى نهاية كل يوم، كانت الفرقة المسرحية تلتقى، لتبادل القصص التى سمعوها أثناء اليوم، وللبحث عن رابط بين هذه القصص، وعن الخيوط التى تجمعها سويا، ولتقليد هؤلاء البشر الذين قابلوهم. فى لندن، وصلت الفرقة إلى الأفكار الأساسية التى يجب أن يطرحها العرض: عن الغضب والعنف المتولدين عن ظروف الحياة الشاقة، وعن تحمل النساء وعن فخرهن وقدرتهن على العمل الشاق.

بدأت تشرشل فى كتابة نص مستنقع فى نهاية أكتوبر وحتى منتصف ديسمبر من العام نفسه، وكانت بعض العناصر الأساسية للجو العام، قد بدأت تتبلور فى ذهن تشرشل: الشائعات، والقصص التى يتداولها أهل المنطقة، والعمل الشاق، والإلهام، والرغبات، والجو الضبابى العام الذى يغلف الحدث

المسرحى. وبعد استبعاد بعض القصص التى دونتها تشرشل فى لقاءاتها مع الفرقة، استطاعت التركيز على قصة قتل لتصبح العنصر الرئيسى فى المسرحية: العنصر الذى تتفرع منه وتتداخل معه كل القصص والصور المرئية للعرض المسرحى.

ولتشرشل إبداعات أخرى هامة خلال الفترة بين عامى ١٩٦٠ - ١٩٩٠ قامت، ولو جزئيا ،على الأسلوب نفسه من ورش العمل الجماعية، مثل" اعتراضات على الجنس والعنف" (١٩٧٥م)، و"طيور النورس" (١٩٧٨م)، و" ثلاث ليال أخرى بلا نوم"(١٩٨٠م)، و"أموال طائلة" (٩١٨٧)، و"آيس كريم"(١٩٨٩). لكن مسرحيتها "بنات قمة" تظل عملها الأفضل فى تلك الفترة، وقد أتاحت لى الظروف مشاهدة إعادة عرضها على المسرح فى لندن، ولذلك فمن الأوفق التوقف عند هذه المسرحية قليلا ببعض التفصيل.

٢) بنات قمة بين تشرشل وتاتشر

هناك ظاهرتان تلفتان النظر لأى متتبع للنشاط المسرحى فى بريطانيا على مدار العقد الأخير من القرن العشرين وحتى الآن: الظاهرة الأولى، هى محاولة المرأة إيجاد موطئ قدم لها ساحة

على هذا المسرح، برغم أن المرأة معروفة بعزوفها -أو عدم قدرتها- على اقتحام هذا الباب، منذ بدء تاريخ المسرح. طوال هذا التاريخ ظل نشاط المرأة هامشيا، خاصة فى ما يتعلق بمجال الإبداع المسرحى، ولدحض هذه الرؤية حاول مسرح " ذا جيت "، مثلا، تقديم موسم كامل لأعمال المرأة فقط، عام ١٩٩١م.

لقد قام هذا المسرح بتقديم مسرحية أنوا للكاتبة "أما أتا إيدو"، وزيرة التربية السابقة فى غانا، ضمن خطته لتقديم ذلك الموسم المسرحى النسائى، و"إيدو" شخصية أدبية، لها وزنها فى غانا، وهى تكتب بالإنجليزية وسبق أن نشرت لها دار نشر" بنجوين" روايات " تغيرات"، و"أختنا الكبرى نكد"، و"لاحلاوة هنا"، ومن خلال هذه الروايات، ومن خلال مسرحية أنوا، يبرز أسلوب الكاتبة في استخدام بعض العناصر الأسطورية، أو الشعبية الأفريقية، لمعالجة قضايا حرية المرأة، في المجتمع الأفريقى المعاصر، ومكانتها داخل التحولات الاجتماعية، التى تجتاح القارة السوداء. مسرحية "أنوا" تعتمد على حكاية شعبية منتشرة فى ثقافات الغرب الإفريقى عن الفتى الوسيم الغريب الذى تزوج الفتاة الجميلة " أنوا "، مصطحبا إياها فى رحلة

البحث عن المجهول، و"أنوا" أنثى قوية، لم ترضخ إلا للفتى الذى نبض له قلبها، ولم ترضخ لرجاء أبويها بالبقاء معهما ، وهكذا تقرر الرحيل مع فتاها المجهول، إلى قلب المجهول.

ورغم أن هناك دلالات كثيرة فى مشاهد المسرحية، خاصة فى فصلها الأول، تزاوج بين خصوبة عناصر الطبيعة والسمات الجسدية والعاطفية للفتاة " أنوا " ، إلا أنها تظل عقيمة لفترة طويلة، حتى تضطر هى إلى أن تطلب من زوجها أن يتزوج فتاة أخرى قد تكون أكثر عطاء منها. لكن الكاتبة تؤكد أن عقم "أنوا" راجع إلى رغبة زوجها فى الثراء والسلطة، وهى رغبة تدفعه إلى استخدام العبيد لخدمته، والعمل لمصلحته، حتى ينتهى به الأمر إلى تجارة العبيد. والإشارة واضحة من خلال تشابك قصتى الحب والتجارة، وهى أن استغلال الإنسان للإنسان يقضى على بقائه النوعى فى الوجود. وتستخدم الكاتبة فى هذه المسرحية الموسيقى، والرقص، وبعض الأغانى الفلكلورية الإفريقية، للربط بين مشاهد المسرحية، وذلك باستخدام العازفين، والراقصين، كممثلين رواة لأحداث القصة .

صنع للنساء:

وقام المسرح نفسه بتقديم مسرحية "الزوجة البليدة"، من تأليف الأمريكية دارا كلاود، وإخراج نانسى ديوجيود، وتدور أحداثها حول حياة زوجات أعضاء العصابة العنصرية كوكلوس كلان، التى قامت بارتكاب أفظع الجرائم بحق الأمريكيين السود، وحتى وقت قريب.وإحدى هذه الجرائم هى إلقاء قنبلة حارقة على إحدى كنائس السود مما يؤدى إلى مصرع أربعة أطفال. والمسرحية تدور حول الصراع الداخلى الناتج عن هذا الموقف غير الأخلاقى، حيث تقوم زوجة المتهم بإلقاء تلك القنبلة بتقليب هذا الفعل الدموى على أوجهه، والمسرحية تتعرض لمحاولات تلك الزوجة التخلص من تأثير تلك العصابة على قيمها الأخلاقية.

وضمن إطار الاهتمام بالمرأة فى فنون العرض، استضاف مسرح "أوفال هاوس" موسما كاملا من عروض المسرح، والرقص، والأغنية، وعروض التهريج، تحت عنوان " صنع للنساء بالنساء "، كما قام مسرح "مان اون ذا مون" بتقديم موسم آخر.

الظاهرة الثانية التى يلاحظها المرء على مسارات المسرح البريطانى فى الفترة الزمنية نفسها، هى الاتجاه إلى إحياء، أو

إعادة عرض بعض المسرحيات التى لم يمض على تقديمها لأول مرة وقت طويل، وتلك ظاهرة تختلف تماماً عن إحياء بعض كلاسيكيات المسرح برؤية معاصرة، قد تصل إلى إعادة كتابة أجزاء من المسرحيات الأصلية، أو حذف بعض أجزائها، وقد تتطرق إلى التصرف فى شكل العرض الذى قد يقدم مسرحيات شكسبير بملابس معاصرة، كما فعلت فرقة شكسبير الملكية مع مسرحيتى " كوريولانوس" و"قصة الشتاء"، ولا يقتصر الأمر على هاتين المسرحيتين، بل يتعداه إلى استجلاب كلاسيكيات المسرح العالمى إلى خشبات المسرح البريطانى، مثل البخيل لموليير، أو المحاكمة لكافكا، أو أيام دون جوان الأخيرة ل "تيرسو دى مولينا"، أو عدو البشر ل "إبسن"، أو "نابولى مليونيرة:" ل "إدوارد دى فيليبو".

ما جرى على خشبات المسرح البريطانى فى التسعينيات، هو نوع من إعادة النظر فى المسرحيات التى قدمت فى الستينيات والسبعينيات، بل فى الثمانينيات أيضاً. وفى هذا الإطار أعيد عرض مسرحية كريستوفر هامبتون محب البشر، كما أن فرقة بيتر هول المسرحية أعادت عرض مسرحية هارولد بنتر العودة إلى البيت، كما قدمت رائعة تنيسى ويليامز وشم الوردة ...

والأمثلة لا تنتهى.

ويبدو أن مسرح الرويال كورت، كعادته، يقود العمل فى كلا الاتجاهين، وهما تقديم مسرحيات نسوية، وإعادة تقديم أعمال كان لها شأن فى الماضى القريب، ومن هنا جاء اختياره لمسرحية كاريل تشرشل بنات قمة. ليس هذا فقط، بل إنها مسرحية بلا شخصية مذكرة واحدة. وقد سبق للمسرح نفسه تقديم تلك المسرحية، عام ١٩٨٢، فأثارت ضجة كبيرة، بسبب هجومها الحاد على الأيديولوجية السائدة وقتها، والتى كانت مارجريت تاتشر عقلها المدبر.

عشيقة الإمبراطور:

ويبدو اهتمام تشرشل واضحاً بالقضايا السياسية، التى تتعلق بالعلاقة بين الفرد والنظم السياسية الحاكمة، ومدى طغيان النظم على حرية الفرد. والفرد، عند تشرشل، هو غالباً المرأة التى لا تجد لها مكاناً مناسباً فى المجتمع، فتظل مسحوقة تحت وطأة أطر اجتماعية قاهرة، إلا من نجحت منهن فى مقاومة هذا القهر. وقد ظهرت اهتمامات تشرشل الفكرية فى الأشكال المسرحية التى تختارها لتوصيل تلك الاهتمامات،

فتشرشل معروفة -كما قلنا- بمحاولتها التجريبية فى عالم الشكل المسرحى، ومنها محاولتها تحطيم عنصر التسلسل الزمنى فى سرد الأحداث، أو تقديم الممثل الأبيض ليلعب دور شخصية سوداء، أو ممثلة لتلعب دور رجل أو طفل. هذه الخيارات -كما أشرت- ليست لعباً، أو تجريباً فى الشكل، وإنما هى محاولة لتجسيد صورة الشخصية كما ينظر إليها مجتمعها.

وفى مسرحية بنات قمة، التى أعاد مسرح الرويال كورت تقديمها عام ١٩٩١، تظهر معظم الأفكار التى تتردد فى مسرحيات تشرشل، كما تظهر أيضاً بعض تقنياتها الشكلية، التى تمثل ملمحاً رئيسياً من ملامح مسرحياتها. فالمشهد الأول من المسرحية، يبرز ظاهرة واضحة فى مسرحيات تشرشل، وهى عدم الالتزام بعنصر التتابع الزمنى للأحداث، ليس فقط فى عدم بناء مشهد على مشهد زمنياً، وإنما أيضاً فى جمع شخصيات غير متزامنة فى المكان نفسه، وهو هنا مطعم فى أحد أحياء لندن فى العصر الحديث. وغرض التجمع هو الاحتفال بنجاح إحداهن (مارلين) فى إدارة عملها فى وكالة توظيف تسمى "بنات قمة " ،والمدعوات هن نساء أخريات حققن نجاحا مساويا لنجاح مارلين ، لكن إحداهن لا تحس بوجودها

خارج الإطار التاريخى لزمنها، فالغرض من جمعهن معا هو هدف درامى، لا يركز على إمكانية وقوع الحدث.

وتبدأ كل شخصية فى عرض قصة نجاحها وسط الظروف المحبطة التى أحاطت بهن: فإحدى تلك الشخصيات، هى رحالة القرن التاسع عشر المعروفة إيزابيلا بيرد، التى كانت المرأة الوحيدة التى قابلت إمبراطور البربر المغاربة وهى فى السبعين من عمرها. والسيدة نيجو، عشيقة إمبراطور اليابان، هى شخصية ثانية تحكى عن قصتها مع بلاط الإمبراطور، وعلاقتها به، ثم تحولها الى راهبة بوذية، وتجولها على أقدامها فى أرجاء اليابان. كما أن هناك البابا جون، وهى السيدة التى احتلت المقعد البابوى بين ٨٥٤ – ٨٥٦ متخفية فى أسمال الرجال. كما تحتوى تلك الثلة على شخصية مأخوذة من حكايات كانتربرى لـ"تشوسر".

وقصص نجاح هؤلاء النسوة، تتداخل أحيانا، وهو تداخل مقصود لا يعنى بتفاصيل تحقيق النجاح، وإنما بنماذج أنثوية ناجحة فى التاريخ. وبهذا الأسلوب ترسم تشرشل صورة معينة للماضى والحاضر، الذى يقف فيه الرجال موقف السيد المسيطر، ومعاناة تلك الشخصيات الأنثوية لتحقيق إرادتهن.

وكمعظم ضيفاتها، فإن مارلين قد صارعت الظروف الاجتماعية التى تحد من حركة المرأة، ومثلهن انتصرت على القيود التى تسجنها فى سجن أنوثتها، فهى الأخرى، بمعنى من المعانى، واحدة من النسوة اللائى غيرن التاريخ. وقد لا تكون معركتها مع الواقع فى شراسة معارك الأخريات، لكنها وصلت مثلهن للتربع على عرشها، وهو وكالة تشغيل أو توظيف تسمى "فتيات قمة"، وسط مجتمع رأسمالى لا بقاء فيه إلا للأقوى والأقدر... والأكثر قسوة.

هذه القسوة تظهر فى المشاهد التالية فى اتجاهين: الاتجاه الأول هو الطريقة التى تجرى بها مارلين ومرؤوساتها مقابلاتهن المتعددة مع طالبات الوظائف: فى تلك المقابلات، تظهر قسوة أصحاب الوكالة فى طريقة إخراج الحقائق من فم طالبات العمل بكل الطرق الممكنة، من تشكيك فى المعلومات المقدمة، أو فى صحة أسباب ترك وظائفهن السابقة. فى عرف أصحاب الوكالة، أى خطأ ترتكبه واحدة من اللاتى يقمن بتوظيفهن، سيؤدى إلى تشويه سمعة الوكالة، وفى مجتمع كهذا قائم على التنافس الشرس، لا محل للخطأ.

والاتجاه الثانى الذى تظهر من خلاله تلك القسوة هوعلاقة

مـارلين بماضـيـهـا، ذلك الماضى الذى يظهـر فى العـلاقـة بين جـويس أخت مـارلين وبين "أنجى" ابنتـهـا. وبرغم بلوغـهـا سن السـادسـة عشـرة، إلا أن قدرات "أنجى" العـقلية بسيطة للغـاية وعلاقتها بأمـهـا عـلاقة تصادمية كما أن علاقتها بصـديقتـهـا الوحيدة علاقة تسلطية. ووسط التناحرات الإنسانية نرى البيئة الاجتماعية التى انطلقت منها مارلين، البيئة نفسها التى تدفع الابنة "أنجى "للاستعداد لقتل أمها، بعد أن ضبطتها مرتدية ثوباً ضيقاً بعض الشىء. وهذا القرار اليائس سبقه محاولة لأنجى فى اللحاق بخالتها الناجحة مارلين فى لندن للعمل معها فى وكـالة التـوظيف. وإعـجـاب أنجى الواضح بقـدرة مـارلين على تحـقـيق النجـاح لا يعـود فـقط إلى قدرات مـارلين ،بل إلى شك أنجى فى أن مارلين هى أمها الحقيقية. إلا أن مارلين لديها كل الأسـبـاب التى تؤكـد لهـا عـدم قـدرتهـا - أى قدرة أنجـى- على النجـاح وهـى فى تلك البـلاهة، وعـدم القـدرة على فـهم واقـعـهـا الاجتماعى، أو الإمكانات المتاحة لها.

صـبت مـحـاولة مـسـرح " رويال كورت "، عـبـر إعـادة عـرض مسرحية الكاتبة البريطانية المعاصرة كاريل تشرشل "بنات قمة"، فى تيـار أكـبـر كـان يمكن للمرء مـلاحظتـه على سـاحـة المسـرح

البريطانى فى حقبة التسعينيات، وهو الاتجاه إلى إعادة عرض بعض المسرحيات المهمة، كما صبت أيضاً فى اتجاه الاحتفاء بالمسرح النسائى، ذلك الاتجاه الذى كانت تتبناه مسارح عدة فى أنحاء لندن.

إن إعادة عرض المسرحية، أى قصة صعود مارلين إلى قمة سلم النجاح، حدث بعد أن فتحت تاتشر الأبواب واسعة أمام قيمة المبادرة الفردية فى بريطانيا. ومن المعروف أن هذه السياسة وجدت معارضة قوية من مختلف التيارات السياسية وقتها، ذلك لأنها سياسة تتجاهل الآثار الاجتماعية التى قد يدفعها الفقراء والضعفاء. فى مسرحية تشرشل، نرى مارلين وهى تحقق نجاحها المشار إليه باستخدام أساليب قاسية، وسط مجتمع لا مكان فيه إلا للقادرين على المنافسة، أى أنها استخدمت المبادرة الفردية لتحقق نجاحها المادى دون كبير اهتمام بالضعيف، حتى لو كان الضعيف ابنتها. وترسم تشرشل صورة مارلين/ القوية عبر مشاهد عديدة، بموازاة محاولات أنجى ابنتها الهروب من واقعها، رغم إمكاناتها العقلية البسيطة.

ولا تترك المسرحية أى شك فى مقولتها الفكرية الانتقادية الموجهة إلى سياسات مارجريت تاتشر، والمشهد الأخير للمسرحية يوضح، بقوة، تلك العلاقة بين المبدأ السياسى الذى روجت له تاتشر، والآثار الاجتماعية المترتبة عليه.

البحث عن بيت الداء:

فى ذلك المشهد تعود بنا المؤلفة القهقرى، لكى تضع هذه الحوادث فى إطارها الصحيح، فالمشهد -رغم أنه الأخير- يقع، زمنيا، قبل أحداث المشاهد السابقة كلها. فبعد انقطاع كامل لفترة عام كامل تعود مارلين إلى بيت أختها جويس، حاملة معها بعض الهدايا والمتاع، بما فى ذلك الفستان الضيق الذى ارتدته أنجى فى مشهد سابق. فى ذلك المشهد يتأكد للمشاهد أن أنجى بالفعل ابنة مارلين، تلك المرأة الناجحة التى استطاعت أن تشق طريقها، وسط قسوة التنافس الرأسمالى، فى بريطانيا الثمانينيات. ولتحقيق ذلك النجاح فى غابة المجتمع الذى أطلقت مارجريت تاتشر شروره من عقالها كان لابد من أن تتخلص الأم مارلين من الابنة أنجى... ذلك هو الثمن الذى كان عليها أن تدفعه. إن أنجى هى الضحية التى قدمتها مارلين على مذبح

النجاح، وهكذا يختلط الفردى بالاجتماعى، والذاتى بالموضوعى، فى صياغة ذلك المشهد.

وعلى عكس مارلين، فان جويس لم تملك الإرادة، أو الرغبة، فى السير خلف مارلين. رفضت جويس أن تسعى لتحقيق ذلك النوع من النجاح، وهكذا قبلت أن تقوم برعاية أنجى الضعيفة، ولعب دور الأم البديلة.

وانطلاقا من هذا الخلاف المبدئى بين الأختين، فان الصراع بينهما يتصاعد حتى يتحول إلى صدام بين أسلوبين فى ممارسة الحياة: أسلوب الذين تسلقوا سلم النجاح الاجتماعى والمهنى بمجرد أن قامت تاتشر بإتاحة الفرصة للفرد لكى ينمو ويتطور و" يربح "، وأسلوب الذين رفضوا "اغتنام" تلك الفرصة "الذهبية"، التى دعا لها النظام السياسى لحزب المحافظين، إذا ما كان سبب النجاح هو افتقاد التراحم بين ذوى القربى. وبطرح الصراع بين الأسلوبين، أو النموذجين، فإن المؤلفة تؤكد على الصلة بين سلوك الفرد الصحيح، فى مجتمع يجب أن يعيش فيه القوى والغنى، إلى جوار الضعيف والفقير، وبين المناخ السياسى الذى يحتضن هذا السلوك الفردى.

من خلال هذا التعارض بين الأسلوبين اللذين اتبعتهما

الأختان، يتضح أن سلوك مارلين لم يكن سلوكا فرديا، بل كان انعكاسا لفلسفة اجتاحت المجتمع البريطانى فى حقبه الثمانينيات:

"أى إنسان يستطيع أن يفعل ما يشاء إذا ما كانت لديه القدرة" -هكذا تقول مارلين- ملخصة أسلوب عصر بأكمله "ولكن، "تتساءل جويس ببساطة جارحةُ ماذا عن هؤلاء الذين لا يقدرون ؟" والسؤال المطروح ليس سؤالا فلسفيا تجريديا، بل هو سؤال يلمس قلب السلوك الإنسانى لمارلين، إذ إن الإجابة عنه تسمها بميسم الانتهازية واللاأخلاقية: ففى سبيل نجاحها المحتفل به فى بداية المسرحية، ضحت مارلين بابنتها، وتخلت عن أمومتها، ومشاعرها البشرية. بمثل هذا السلوك، يتحول المجتمع إلى مكان أبشع من الغابة، تقتات فيها الأم بلحم ابنتها، حتى تستطيع الوصول إلى ذروة السلم الاجتماعى، وبمثل هذه الفلسفة الاجتماعية تتحول العلاقات الاجتماعية بين البشر من التكافل والتراحم إلى التكالب والتصارع، فتنمحى صورة الإنسان. فى مجتمع كهذا، لن تجد أنجى - وآلاف مثلها من المرضى، والفقراء، وغير القادرين- فرصة للحياة.

ولأن كاريل تشرشل كانت تضع مبضعها على بيت الداء، حين عرضت المسرحية لأول مرة عام ١٩٨٢، فإنها لم تهادن، ولم ترسم صورة وردية حتى لإمكانية التغيير فى المستقبل، طالما ظلت تلك الفلسفة الفردانية في أرض الواقع. وهكذا لا تصل الأختان إلى الاتفاق فى نهاية المشهد، لأنه من المستحيل الوصول إلى اتفاق بينهما فى أرض الواقع: لا بد من انتصار أحد الاتجاهين. وللتحذير من انتصار الاتجاه اللاإنسانى لمارلين، فإن تشرشل ترسم صورة مؤثرة لاحتياج انجى الإنسانى لمن يأخذ بيدها إلى المستقبل. تصحو أنجى فزعة من نومها، وتعود إلى المطبخ حيث تركت أمها وخالتها قبل ذهابها للنوم، باحثة عن " أم "، وعن حضن يحتويها ويحميها من حلم مفزع. وتحاول الأم الحقيقية مارلين أن تهدئ من روع "الابنة"، لأن جويس كانت قد انصرفت، لكن مجهودها يذهب أدراج الرياح، فأنجى تظل تكرر كلمتى "مفزع" و"مخيف" حتى إسدال الستار. مثل تلك "الأم" لا تستطيع – ولم تستطع خلال السنوات التالية من الثمانينيات– أن تبث الأمن والطمأنينة فى قلب " ابنتها ". و"أنجى" ليست " المرأة" الوحيدة التى تفشل – أو فشلت – فى تلك المهمة، فالمسرحية توحى بأن مارلين مجرد

نموذج، وأن هناك شبيهة لها تتربع على "قمة" السلطة فى بريطانيا..ومن هنا جاء عنوان المسرحية.

الحفاظ على القيمة الفكرية:

ولعل قدرة مخرج العرض "ماكس ستا فورد- كلارك" تبرز أول ما تبرز، فى قدرته على اختيار الممثلات القادرات على لعب أدوار مختلفة فى العرض نفسه، فهناك ١٦ شخصية نسائية فى المسرحية تلعبهن جميعا سبع ممثلات، منهن ثلاث ممثلات لعبت كل منهن ثلاث شخصيات، بينهن تناقض نفسى وروحى عميق، بل إنهن يظهرن فى أعمار مختلفة. وقد استطاعت الممثلة الموهوبة ليزلى شارب المزاوجة بين دورى دال جريت - إحدى السيدات المحتفلات فى المشهد الأول- ودور أنجى الفتاة الصغيرة، بسيطة العقل. كما يبرز نجاح المخرج، أيضا، فى قدرته على استخدام خشبة المسرح الصغيرة لمسرح الرويال كورت، لاحتواء كل المشاهد -المطعم ووكالة التوظيف- وحديقة منزل جويس، ومطبخها المتواضع. أحاطت مصممة الديكور "إنابيل تمبل" جدران المسرح الثلاثة، بحوائط ثابتة، بيضاء اللون، ألقى على نصفها العلوى ضوء أحمر لمشهدى المطعم

ووكالة التوظيف، للدلالة على نوعية الشخصيات المشاركة فى المشهدين، ثم أسقطت المصممة جدرانا من أعلى المسرح، لتكون حديقة منزل جويس، وبها كوخ صغير كالح الألوان كحوائط المنزل.

والحقيقة أن " ماكس ستافورد- كلارك " أخرج العديد من مسرحيات تشرشل، خاصة خلال عملهما معا فى فرقة جوينت ستوك بحث أصبح التوائم بينهما هو القاعدة، وقدرته على تنفيذ مسرحياتها لا شك فيها. فهو من ناحية يستطيع أن يحافظ على الرسالة والقيمة الفكرية للنص باعتباره تعرية للأنماط الاجتماعية التى طفت على السطح فى بريطانيا فى الحقب الأخيرة من القرن العشرين، كما يستطيع من ناحية أخرى إبراز العناصر غير الواقعية فى النص، مع الحفاظ على مصداقية الشخصيات، خاصة المعاصرة منها، ومصداقية الأحداث، فبدون تلك المصداقية يفقد نص كاريل تشرشل قيمته النقدية الاجتماعية. فالواضح أن تلك القيمة النقدية الاجتماعية هى التى دفعت المسرح لإعادة تقديم هذا النص فى بداية التسعينيات، وذلك بسبب رؤيته الثاقبة لأحداث حقبة الثمانينيات فى بريطانيا.

٣) سنوات النضج: ١٩٩٠ - ٢٠٠٠

فى نهاية العام ٢٠٠٠م، قدمت كاريل تشرشل آخر مسرحياتها تحت اسم: " بعيداً جدا"، وكان معظم النقاد يشيرون إلى تشرشل باعتبارها أكثر كتاب الدراما الإنجليزية قدرة على المغامرة سواء فى ارتياد الموضوعات أو الأشكال المسرحية الجديدة، ولم تكن تلك صفة جديدة تطلق عليها، لأنها ظلت توصف بمثل هذه الأوصاف، منذ أن تحولت من كتابة الدراما الإذاعية إلى المسرح، فى بداية السبعينيات. كل ما فى الأمر أن مغامراتها -وهى فى الثانية والستين ساعتها - كانت مازالت فى اضطراد، وإنما فى اتجاهات مغايرة، وتلك فى حد ذاتها ظاهرة تستحق التسجيل والإشادة، فقد توقف معظم معاصرى تشرشل تقريبا عن الإبداع، دع عنك المغامرات الإبداعية.

تعد مسرحية بعيداً جداً، إذن، تتويجاً لمغامرات تشرشل فى التجريب المسرحى فى حقبة التسعينيات، وهى حقبة تكاد تكون مقطوعة الصلة بتجريبها المسرحى السابق الذى كان مرتبطا برؤى أيديولوجية للواقع، تنحو نحو اليسار، ونحو تفسير نسوى للعالم المعاصر وقضاياه.

بدأت تشرشل حقبة التسعينيات بمسرحية غريبة هى "غابة مجنونة"، وقد قدمت فى العاصمة الرومانية، ثم لندن بعدها، لأن المسرحية كانت رؤية إنجليزية للثورة الرومانية التى حدثت فى نهاية الثمانينيات. وقد كتبت المسرحية بنهج مسرحيات سابقة لتشرشل، أى من خلال ورشة عمل قامت بها مع طلاب السنة النهائية للمدرسة المركزية للدراما والإلقاء فى لندن، وكان يشرف على هؤلاء الطلبة مارك وينج - دافى، الذى كان عضواً فى فرقة جوينت ستوك التى أنتجت لها تشرشل بعض المسرحيات بنظام الورشة الإبداعية نفسه. وقد أخرج وينج - دافى هذه المسرحية فيما بعد. وقد قام هؤلاء الطلاب بزيارة بوخارست، وتعاونوا مع طلاب دراما فى مؤسسة مسرحية مناظرة هناك فى جمع المادة المطلوبة لكتابة المسرحية، بل وشارك بعضهم فى صياغة قصص حياة أفراد الشعب الرومانى، أثناء الأيام الثلاثة الحاسمة ضد النظام الشيوعى الحاكم وقتها.

ومسرحية غابة مجنونة تعد مسرحية متفردة وسط أعمال كاريل تشرشل. وبداية فإن عنوان المسرحية نفسه، يشير إلى التيه الذى قد يجد الغريب نفسه فيه، فى أحراش المنطقة التى بنيت عليها بوخارست. وهذا التيه، بمعناه الأيديولوجى، ينعكس

على موضوع المسرحية انعكاساً مباشراً. وتتفرد المسرحية بأن بناءها الدرامى فى ثلاثة أجزاء، يبرز الأوسط منها مختلفاً عن نمط البناء فى الجزأين الأول والثالث. وهذان الجزءان يركزان بنائياً، وفى مشاهد تتسم بالقصر الشديد أحياناً، على تتبع علاقات أسرتين: الأسرة الأولى تنتمى إلى الطبقة الوسطى والأخرى إلى الطبقة العاملة. وإضافة إلى رسم العلاقات المتوترة طبقياً بين الأسرتين،.فإن الجزأين يرسمان علاقة مثل هذه الأسر بالسلطة الحاكمة فى بوخارست، ورغبة بعض أفرادهما فى الهجرة إلى المجتمع الرأسمالى، وبالتحديد إلى أمريكا، وموقفهما من كل ما هو غير رومانى.

ونظراً للسمة السياسية الواضحة للمسرحية فإن تشرشل تستخدم بعض التقنيات المسرحية، سواء على مستوى البناء الشكلى أو مستوى بناء الشخصيات لتحقيق نوع من التغريب البر يختى. ويمكن إجمال مثل هذه التقنيات فى التالى:

١) تستخدم تشرشل شخصيات أو مخلوقات غير طبيعية مثل: مصاص الدماء، أو ملاك، أو ميت، أو كلب، لكن هذه المخلوقات قادرة على التعبير عن وجهات نظر سياسية، ومواقف مختلفة من الحياة فى رومانيا، ومن الثورة، بل من الدين أيضا.

هذه المخلوقات ليست أكثر من حيلة تقنية، ترسم بها تشرشل جو الخوف السائد فى رومانيا، قبل الثورة، للدرجة التى تجبر المواطن الرومانى على "الحياة مع الموتى"، أو تجعله يفضل محادثة ملاك، أو مصاص دماء، على محادثة مواطن آخر مثله.

٢) تستخدم تشرشل وسيلة تعدد اللغات: فهى تستخدم اللغتين الرومانية والإنجليزية فى بعض أجزاء الحوار، دون أن تهتم بترجمة أيهما إلى الأخرى فى العرض المسرحى. ومعنى هذا ببساطة، أن الجزء الرومانى كان يمثل تغريبا للمتفرج الإنجليزى، والعكس صحيح.

٣) تستخدم تشرشل تقنية العناوين المنطوقة لمشاهد المسرحية، وهى عناوين كانت تنطق فى العرض المسرحى الأول، بالرومانية ثم الإنجليزية ثم الرومانية مرة أخرى، وهذه العناوين كانت تقرأ وكأنها قراءة من دليل سياحى. وتلك تقنية بريختية واضحة، وإن كانت تشرشل تستخدمها هنا لتحقيق هدف إضافى، هو الإبطاء من سرعة الحدث اللاهث، لمشاهد تتسم بالقصر الشديد أحيانا.

٤) تستخدم المسرحية تقنيات أخرى تضعها بوضوح فى خانة المسرحيات المضادة للواقعية، مثل تقنيات الأحلام،

والكوابيس، والمسرحية داخل المسرحية.

أما الجزء الأوسط من مسرحية "غابة مجنونة"، فهو تقنية بريختية في حد ذاته، لأنه يختلف تركيبيا عن الجزءين الأول والثالث: وهذا الجزء يعتمد على وجود أشخاص عديدين، يتصرف كل منهم وكأنه وحده، حين يقدم تقريرا تسجيليا عما حدث في أيام الثورة الثلاثة، في ديسمبر ١٩٨٩م. واللافت للنظر أن هذه "التقارير" أو الاعترافات تعتمد على تقنية شهيرة من تقنيات تشرشل وهي تقنية تداخل الحوار وتقاطعه، بهدف رسم لوحة عريضة خشنة للواقع المقدم على المسرح. والمحصلة النهائية لهذا الجزء، تدل على أن المواطن العادي لا يعرف ماذا حدث بالضبط في تلك الأيام الثلاثة ,وليس لديه تفسير واضح لأحداث كثيرة متضاربة، بل إن معظمهم لم يشارك إيجابيا في صياغة هذه الأحداث أو توجيه مساراتها المتضاربة. ولابد وأن يخرج المتفرج من هذا الجزء بنتيجة مؤداها غياب أي تفسير أيديولوجي لواقعة الثورة، ورأيي الشخصي أن هذا الموقف "الدرامي"، يعكس حيرة تشرشل ذاتها، أمام هذا الانقلاب الذي اكتسح، ليس فقط أوروبا الشرقية أو الاتحاد السوفيتي، بل أيضا الكثير من المعتقدات الماركسية الراسخة في العديد من

دول العالم. لم يكن أمام تشرشل، وقتها، تفسير واضح لما حدث، ولا لرغبة المواطن العادى فى التمرد على النظام الماركسى، أو بعض تطبيقاته فى أرض الواقع.

نتيجة لهذا كله تظل مسرحية "غابة مجنونة" الوحيدة من بين أعمال تشرشل حتى ذلك التاريخ التى لا تستند على منظور ماركسى؛ أو نسوى لرؤية العالم وتفسير متناقضاته. كما أن تشرشل لم تعد أبداً بعدها إلى كتابة هذا النوع من المسرحيات، بل اتجهت اتجاها مختلفاً طوال حقبة التسعينيات.

فى السنوات التالية اتجهت تشرشل –للغرابة– إلى فرق المسرح الحركى، أو الراقص، أو الغنائى، فقدمت مسرحيات مثل "حياة المسممون العظام" (١٩٩١م)، وهى عن الأفكار التى تبدو ثورية فى حينها، ثم يكتشف فيما بعد إنها ضارة حتى على البيئة، مثل فكرة خلط الرصاص بالبنزين. وهذه المسرحية غنائية، شبه أوبرالية، تخلط الأزمنة والشخصيات، وتتقاطع فيها الحوارات، شأن ما يحدث فى معظم مسرحيات تشرشل. لكن هذا "اللعب" بالشكل ازداد حدة هنا، حين أضيف إليه الرقص والغناء، مما جعل العرض المسرحى يبدو وكأنه يتقافز أمام المتفرج، دون أن تكون للعرض قاعدة فكرية صلبة.

ثم ازداد هذا التقافز حين قدمت "شيئاً"، أو عرضا، يدعى "سكرايكر" عام ١٩٩٤م، وهو اسم لروح نهر ينتمى إلى الشمال الإنجليزى. وقد هوجمت تشرشل هجوماً شديداً من النقاد لأنهم لم يفهموا سر توجه تشرشل إلى عالم الأساطير، ولا سر رغبة هذه الروح المشار إليها، فى اجتذاب النساء إلى العالم السفلى، ولا اللغة المعتمدة على الترادف والتشابه الصوتى بشكل يذكر بلغة جيمس جويس، خاصة فى مشهد افتتاحى طويل جدا، قد لا يخرج منه المتفرج بأى معنى. وقد حفل النص بعناصر تجريبية فى الشكل، لكن هذا التجريب الشكلى، وصل إلى حد مثير، حين ألغت تشرشل كافة الحواجز الزمانية والمكانية بين العالم السفلى للأرواح الغريبة والعالم العلوى لبطلتين من نساء الطبقة البسيطة.

وتكرر مثل هذا الأمر مع مسرحيات تشرشل التالية: مثل " فندق" (١٩٩٧م)، و "هذا كرسى" (١٩٩٧م)، و"قلب أزرق" (١٩٩٧م)، التى عرضت فى القاهرة، فى العام التالى، ثم أخيراً مسرحيتها "بعيداً جداً" (٢٠٠٠م): وسمة هذه المسرحيات جميعا، هى الاهتمام البالغ ببعض تقنيات الشكل، وخلوها من المضمون الجاد بدرجة أو بأخرى، لدرجة أن كثيراً من النقاد

اتهموها باللعب بالأشكال المسرحية بغرض جذب الجمهور فقط.

والملاحظ فى هذه الأعمال الأخيرة، أن مساهمة تشرشل فيها، مساهمة محدودة، ففى العروض المغناة، أو الحركية الراقصة، يأتى مبدع الكلمة فى المرتبة التالية للموسيقىّ أو مصمم الرقص أو المخرج. وهكذا نشرت بعض نصوص تشرشل فى حقبة التسعينيات باعتبارها مؤلفة "الكلمات"، ونشرت فى أحيان أخرى وقد احتل اسم الفرقة مكان المؤلف التقليدى البارز، بينما انزوى اسم تشرشل إلى مكان أقل أهمية. ولابد من الاعتراف بأن معظم هذه الأعمال قد حقق نجاحا نقديا وجماهيريا يعتمد على أسباب "فنية"، فقد تعاونت تشرشل فى تلك الأعمال مع فنانين كبار، وفرق مرموقة.

الواضح أن النظرة السريعة إلى هذه الأعمال التى كتبتها تشرشل تثبت ازدياد "الجرعة السياسية " والأيدولوجية فى مسرحياتها، بمرور سنى حقبة التسعينيات، حتى وصلت إلى درجة كبيرة فى عرضها الأخير المسمى "بعيدا جدا". لكن الأيديولوجيا فى مسرحية بعيدا جدا ذات طبيعة خاصة: أنها ليست أيديولوجيا التفسير، أو التوضيح، أو زاوية الرؤية؛ بل أيديولوجيا اليأس المنطلق من الإدانة... إدانة أى شىء وكل

شىء من الإنسان، إلى المجتمع، إلى العالم، وصولا إلى عناصر الطبيعة ذاتها. ووقفة سريعة مع هذا النص ستثبت إلى أى مدى تحركت تشرشل من الموقف المبلبل الذى كانت تقفه فى بداية التسعينيات.

تنقسم مسرحية بعيدا جدا بنائيا إلى ثلاثة مشاهد، يكاد يكون كل مشهد فيها مسرحية مستقلة، هذه المشاهد الثلاثة تعرض للفتاة "جوان" فى مراحل ثلاث عمرية. المشهد الأول يزاوج بحدة بين براءة طفولة الفتاة وما تكتشفه، مصادفة، من فظائع، حين يجافيها النوم فى الليلة التى تصل فيها إلى منزل عمتها "هاربر". تسمع البنت الصغيرة جوان أنات مكتومة، فتخرج بشقاوة الطفولة، من شباك غرفتها لتستطلع الأمر، لكنها لا تعود إلى المنزل الفتاة نفسها. إنها تحاول أن تستفهم من عمتها عما سمعت ورأت، فى كوخ ملحق بمنزل عمتها: لقد رأت أشخاصا مذعورين، يضربهم" العم" بالعصى والأسياخ الحديدية، وفيهم أطفال صغار. وقد شاهدت البنت دماءهم تنزف، بل غاصت قدمها فيها... فماذا كان ذلك كله؟ وقد سمعت الصغيرة أنات تنبعث من داخل عربة "لورى" مغلقة، وتأكدت أنها أنات بشرية!!.

حين تواجه الصغيرة جوان عمتها بما رأت، يرتج على العمة، وتحاول أن تدافع عما يحدث، بل تحاول تغيير حقيقته حتى تبتلعه تلك الفتاة. تحاول هاربر أن تنسج قصصا وهمية عن قيام العم بمساعدة هؤلاء الناس فى الهرب إلى حيث يريدون، وأنه كان يضرب شخصا خائنا وسطهم، بل إنها تدعى أن العم كان يقيم " حفلا" لهؤلاء الناس، وأنه يقوم بمهمة إنسانية كبيرة فى مساعدتهم. لكن أكاذيب العمة تقابلها دائما أسئلة أكثر بساطة من الصغيرة جوان، والمتفرج وحده هو الذى يستنتج الحقيقة المفزعة من هذا الحوار الليلى: أن بيت العمة، يبدو كمحطة اعتقال صغيرة، يتم فيها جمع هؤلاء الناس المعارضين، وما حدث هو أن اللورى، الذى اعتاد نقل هؤلاء كل أسبوع، قد تأخر عن موعده ليلة واحدة، هى الليلة نفسها التى وصلت فيها الصغيرة جوان إلى هذا المنزل.

تتجمع إجابات العمة هاربر، فى محاولتها كسب الصغيرة إلى صفها، حتى تكون كذبة ضخمة، فهى تصل إلى حد إيهام جوان، بأنها ستعترف لها بعملية سرية كبرى لتهريب هؤلاء المساكين إلى مرفأ آمن، وعلى جوان أن تختفظ بهذا السر إلى الأبد. هكذا أصبحت الصغيرة جزءا من عملية كبرى، بعد أن تم

تطعيمـها بأكـاذيب الخيـال. هل تلمح تشـرشل هنا إلى قـدرة الحكايات الكاذبة على قتل البراءة ؟ هل تم تزييف وعى الصغيرة جـوان ؟ هل تم السـيطرة عليـها وضـمـهـا إلى هذه العـمليـة الإجرامية المخيفة؟

يحاول المشـهد الثانى للمسرحية، الاجابة عن هذه الأسئلة، رغم أنه يمكن أن يقف مـسـتـقـلا عن المشـهـد الأول، والاجـابة واحدة: نعم. فالمشـهد يعـرض لجوان وقد تخرجت من مـدرسـة لدراسـة فن صنع القبـعـات، وهى الآن فى مـصنع للقبـعـات إلى جـوار زمـيلها " تود ". وفى مـشـاهد قـصـيـرة، لاهثـة، تعـرض تشـرشل لتطور العلاقة بين الفتى والفتـاة، من اليوم الأول ألذى تلتحق فيه بالعمل، مروراً بمراحل تصميم وتصنيع القبعات التى تستخدم فى "استعراض" معين، ثم نهاية بما يحدث بعد هذا الاستعراض. نحن هنا أيضا فى مكان وزمـان مجهولين، كما أن المصنع يقدم باعتباره تصغيرا لمجمل العلاقات فى هذا الوطن، وكلها فاسـدة مـفسـدة: استـغلال نفوذ، ورشوة، وفسـاد. لكن الأغـرب من ذلك كله هـو ذلك الاسـتـعـراض، الذى يرتدى فـيـه السـجناء تلك القبـعات المشار إليها، وهـم فى طريقهم للموت. إن جوان تعمل فى تصميم تلك القبعات، وهى تعلم أنها مصـممـة

لتجميل المحكوم عليهم بالموت. الأكثر دلالة على موات حسها الأخلاقى، هى أنها تتأسى على ما يحدث، ليس للمساجين الذين لا نعرف أى ذنوب ارتكبوها، بل على القبعات التى تحرق مع هؤلاء المساجين. صور مفزعة؟ نعم. لكنها الامتداد الطبيعى لما حدث للفتاة جوان فى المشهد الأول.

لقد أضفى المخرج العبقرى ستيفن دالدرى، فى العرض الذى شاهدته فى لندن عام ٢٠٠٠ م، لمسات دالة كثيرة على هذا النص، لكن ما أضفاه على مشهد السجناء بالتحديد أكسبه أبعادا مفزعة. والمشهد صامت (وقصير جدا فى النص المنشور)، لكنه فى العرض المسرحى أصبح صمتا مخيفا خوفا لم يحدث مثله لى أبدا على كثرة ما شاهدت من مسرحيات: فجأة يتسع أفق المسرح حين ترتفع الستائر الخلفية لترينا المسرح إلى آخر حدوده، وفجأة أيضا تظهر الإضاءة الملونة من كل صوب وكأنها احتفالية، والإضاءة مسلطة إلى عيوننا دون إزعاج كبير، وصوت موسيقى تتراوح بين السلام الوطنى والموسيقى العسكرية التى تذكرك بالسيمفونية البطولية لبيتهوفن. ومن عمق المسرح يظهر صف من خمسة مساجين، يصعدون سلالم من الجانب الآخر من مقاعد المتفرجين، حتى

يصلوا إلى وسط المسرح، فى زيهم الرسمى، وأرقامهم على صدورهم، يجرجرون قيودهم الحديدية. وحين يصلون إلى مقدمة المسرح، يستعرضون لنا قبعاتهم الغريبة والعجيبة، ثم يخرجون من أحد جانبى المسرح... ثم يتلوهم صف ثان وثالث ورابع. إنهم ذاهبون للموت، لكن المخرج يحول الاستعراض "لنا"، فيحولنا نحن المتفرجين إلى مشاركين فى الجريمة، لأنه من الواضح أننا فى دولة ديكتاتورية عسكرية رهيبة. نحن نحملق فيهم، فنرى أطفالا، ونساء، وعواجيز، ثم نراقب ذلك الجندى شبه النازى، الذى يقوم بحصر عدد المساجين، ثم يعود إلى غرفته المفتوحة فى آخر حدود المسرح، والتى ينبعث منها ضوء أبيض حاد، فى حين تظلم بقية الإضاءة الملونة. هاهو الجندى قد أدى مهمته على خير وجه؛ هاهو يعود إلى غرفته ليستريح... لكن هل نستريح نحن المتفرجين؟

المشهد الثالث hكثر إثارة للرعب: نحن نرى جوان بعد سنوات، وقد عادت إلى منزل العمة هاربر، لزيارة زوجها تود، ولكن ما ينطبق على المشهد الثانى من استقلالية، ينطبق على هذا المشهد أيضا. نحن فى مكان مجهول أيضا، مجهول لنا وللسكان والمحيطين به أيضا. لكن الشبهات تحيط بهذا المكان

على أى حـال، لأن هاربر تبـدى تخـوفـهـا من أن يكون أحـدا قـد تتـبـع جـوان إلـى هذا المنزل دون أن تـدرى. نحن فـى قلب حـرب غريبـة، يقف فيها الجـمـيع ضـد الجـمـيع، وكل شـىء ضـد كل شـىء. هنا تسـتـعير تشـرشل صـورة شكسـبيرية عن انهـيـار الكون نتيـجـة فسـاد فيه: فالدول جميعها تتقاتل، وعناصر الطبيعة نفسـها فقدت براءتها وانحـازت إلى جبـهـة من الجبـهـات المتقـاتلة. فـالصـيـنيـون يقـتلون الرضـع، وسكان لاتفيـا يسلطون الخنازير على الســويد، والطقس يقف فى صف اليابانيين، وتغـيـر التمـاسـيـح مـواقـفـهـا وانحـيـازها، وذلك كله قليل من كـثـيـر فى النص المسـرحـى. فى هذا المشـهـد يصـل إفسـاد الطفلة جـوان إلى منتـهـاه؛ فـفـى وقـت قياسـى يصـل الحـدث الدرامى إلى حـد إشـعـال حـرب عـبـثيـة على مـسـتـوى الكون، وهـو الحـدث الذى بدأ بـدايـة صـغـيـرة وبسـيـطـة بطفلة فى منزل مجهول الهوية.

بإمكان القـارئ أو المتـفـرج أن يطرح عـشـرات الأسـئلـة على هذه المسرحية القصيرة المفزعة: عن طبيعة الإنسان، وهوية ذلك المجتمع، وعن جدوى الصـورة الكونيـة للحـرب... لكن مـا يـعنـى تشـرشل هنـا، هو الأمـثـولة التى تقـدمـهـا فى شكلهـا العـام والمختـصـر، مـا يعنـى تشـرشل هنا -كمـا كان يعنيـهـا فى الزمن

القديم أحيانا- هو الهدف السياسى التحذيرى. وفى هذه الأمثولة لا تبقى تشرشل إلا على العصب الرئيسى للأحداث، وتستخدم الاقتصاد الشديد فى رسم الشخصيات وفى صياغة الحوار. بالمقارنة البسيطة والسريعة بين مسرحيتى "غابة مجنونة" و"بعيدا جدا"، اللتين كتبتهما تشرشل فى بداية التسعينيات ونهايتها على التوالى، يمكننا أن نرى كيف فقدت تشرشل توازنها وكيف استعادته، كيف انتابتها الحيرة السياسية والأيديولوجية وكيف وصلت إلى بعض الإجابات، وأى نوع من الإجابات تلك.

تـوم سـتوبـارد

الولد اللعوب يبلغ سن النضج

لعله من المفيد إلقاء نظرة سريعة، شاملة، على ما حققه الكاتب المسرحى الإنجليزى الكبير توم ستوبارد، خلال مشوار حياته، لكى نستطيع تقييم تلك الأعمال المسرحية، بل والسينمائية، التى أنجزها فى حقبة التسعينيات. ذلك أن معرفتنا فى مصر محدودة بهذا الكاتب، الذى أوصلته موهبته، وإنجازاته الفنية، إلى الحصول على لقب سير، من عامين، من الملكة البريطانية شخصياً ، وهو اللقب الذى وضعه جنباً إلى جنب مع مارجريت تاتشر، رئيسة وزراء إنجلترا السابقة، على سبيل المثال. كما أن هذا التطور الذى مرت عبره أعماله، أوصلته إلى جائزة الأوسكار، عن سيناريو فيلم "شكسبير يحب" (مع آخرين)، إضافة إلى جوائز أخرى عديدة، حصل عليها ذلك الفيلم المتميز عام ١٩٩٨م. وهذا الفيلم يقودنا مباشرة إلى مسرحية ستوبارد المبكرة، التى كتبها عن شخصيتين هامشيتين، فى مسرحية شكسبير الشهيرة هاملت.

ولد توم ستوبارد فى زلين Zlin بتشيكوسلوفاكيا ، فى ٣ يوليو ١٩٣٧م، إلا أنه غادرها مع أسرته إلى سنغافورة بعد عامين من ولادته. ثم سرعان ما تم ترحيل الأسرة إلى الهند، بسبب الحرب العالمية الثانية، بعد غزو اليابان لسنغافورة عام ١٩٤١م ، وقتل الأب فى الغارات الجوية – وكان طبيباً. بعد عدة سنوات ، وتحديداً فى عام ١٩٤٦م ، تزوجت الأم من ضابط بريطانى هو كينيث ستوبارد ، ثم عادت الأسرة إلى بريستول فى إنجلترا ، وتوم الصغير يحمل اسم زوج أمه. ومثل هذه المقدمة البسيطة مفيدة، لأنها تستخدم كثيراً لتبرير غرام ستوبارد الكبير بالتلاعب باللغة...أليس هو شخصياً نتاجاً للغات عدة؟

ترك توم الدراسة وهو فى السابعة عشرة، ثم عمل كصحفى ثم تخصص فى النقد السينمائى والمسرحى، فى بعض الدوريات المحلية، وكتب أحياناً باسم مستعار. وفى نهاية عام ١٩٦٠م، أكمل ستوبارد مسرحيته الأولى باسم "السير على الماء"، وهى التى أعاد كتابتها للمسرح بعد سنوات باسم ثم يدخل رجل حر (١٩٦٨م). فى تلك السنوات من الستينيات، كتب ستوبارد القصة القصيرة، كما كتب مسرحيات للإذاعة والتليفزيون

والمسرح... فقد كانت تلك سنوات التكوين –ولعله من المفيد هنا أن نذكر أنه شارك بالكتابة في مسلسل تليفزيونى شهير كان يذاع فى السنوات ٦٦/١٩٦٧م، باسم "يوميات طالب عربى فى لندن". وبين عشية وضحاها، وبسبب عرض متواضع كان طلاب جامعة إكسفورد يقدمونه، فى قسم الهواة، فى مهرجان إدنبرة عام ١٩٦٦م، هى مسرحية روزنكرانتس وجيلدنشترن ميتان، وجد ستوبارد نفسه علماً من أعلام المسرح البريطانى، بل إن المسرحية قدمت على المسرح القومى مباشرة فى العام التالى.

للإذاعة كتب ستوبارد مسرحيات، بعضها قصير لا يتجاوز ١٥ دقيقة ، مثل "موت دومنيك بوت" (١٩٦٤م)، و"ق لكلمة قمر ضمن كلمات أخرى" (١٩٦٤م)، وتجرى أحداثها يوم وفاة مارلين مونرو، و"لو كنت سعيداً فسوف أكون أميناً" (١٩٦٦م).

وللتليفزيون كتب ستوبارد عدداً كبيراً من المسرحيات، بعضها إعادة كتابة لمسرحياته الإذاعية، وبعضها أعاد كتابته للمسرح: سلام منفصل (١٩٦٦م)، وسنّة (١٩٦٧م)، وقمر أخر يسمى الأرض (١٩٦٧م)، وأرض محايدة (١٩٦٨م)، والخطوبة (١٩٧٠م)، وتوم ستوبارد لا يعرف (١٩٧٢م) والساعة الحادية عشرة (١٩٧٥م) و الحدود (١٩٧٥م)، و ثلاثة رجال فى قارب

(١٩٧٥م)، عن قصة جيرومى كيه جيرومى، الذى سيعاود الظهور بعد ذلك بسنوات طويلة فى مسرحيته التى سنعرض لها هنا، وهى اختراع الحب، ثم فاول محترفين (١٩٧٧م)، ولها خلفية سياسية، سنتعرض لها أيضاً لأهميتها، ثم تربيع الدائرة: بولندا ٨٠ - ١٩٨١م (١٩٨٤م)، والكلب الذى كان قد مات (١٩٨٨م)، وغير ذلك كثير.

إن الإشارات التفصيلية التى نوردها هنا إلى حجم ما كتبه ستوبارد للإذاعة والتليفزيون ضرورية فى نظرنا لأنها تفسر - ضمن أسباب أخرى- تلك المرونة المثيرة التى يتميز بها نمط البناء الدرامى لمسرحياته. فمن المعروف أن الكتابة لوسيطى الإذاعة والتليفزيون، تمنح الكاتب حرية فى الانتقالات بين الأماكن والأزمنة، حرية يصعب تحقيقها فى المسرح. وهذه النتيجة تثبتها أعمال ستوبارد اللاحقة فى المسرح ، كما ستؤكدها مسرحياته الأخيرة التى انتجها فى التسعينيات.

وشأن معظم كتّاب المسرح البريطانى الكبار، جرّب ستوبارد قلمه فى مجالى الترجمة والإعداد للمسرح، بدءاً من مسرحية مروجيك الشهيرة تانجو عام ١٩٦٦م. فقد أعد مسرحيات لكتّاب مثل لوركا: بيت برناردا ألبا- ١٩٧٣م، ومثل شنتزلر : بلاد غير

مكتشفة- ١٩٧٩م، ومثل يوهان نسبترون: عن الصخب- ١٩٨١م، ومثل فرانك مولنار: معبر خشن- ١٩٨٤م، وأخيراً مسرحية تشيكوف النورس عام ١٩٩٧م.

بعد هذه الخبرات الإذاعية، والتليفزيونية والمسرحية، كان من الطبيعى أن يلجأ إليه كبار مخرجى السينما العالمية، وهو الطريق الذى قاده للأوسكار كما أشرنا فى بداية حديثنا. منذ عام ١٩٧٥م كتب ستوبارد أفلاماً لمخرجين مثل جوزيف لوزى (المرأة الإنجليزية الرومانسية)، وراينر فيرنر فاسبندر (يأس: ١٩٧٨م)، وأوتو بريمنجر (العامل الإنسانى - ١٩٨٠م)، وتيرى جيليان (برازيل - ١٩٨٥م)، وروبرت بنتون (بيلى باشجات - ١٩٩١م). وفى الطريق، أخرج ستوبارد فيلماً عن مسرحيته الذائعة الصيت روزنكراتس وجيلدنشترن عام ١٩٩٠م.

فى مجال المسرح، بدأ ستوبارد بداية متواضعة فى مسرحيته الأولى السير على الماء، ثم المقامرون (١٩٦٥م)، ثم روزنكرانتس التى انتقلت إلى المسرح القومى، باختيار الناقد المسرحى الكبير كينيث تاينان، الذى كان يعمل مستشاراً أدبياً للمسرح القومى. وفى مسيرة ستوبارد، لابد لأى ناقد أن يتوقف، ولو للحظات، أمام هذه المسرحية - الظاهرة.

روز وجيلد:أ مجرد سطح براق ؟

اختار ستوبارد من قلب "الخضّم الهائل للأحداث المتلاطمة، والشخصيات العملاقة، والعواطف المركبة المتضاربة التى تموج بها هاملت شكسبير،[1] شخصيتين هامشيتين، وهذا الاختيار يعنى ارتباط هذه المسرحية ارتباط وجود بالمجتمع الذى تقدم فيه هاملت بكثرة. فإذا ما انتقلت إلى سياق ثقافي آخر اختلف استقبالها بلا شك، وفى ذلك يؤكد الناقد الكبير مايكل بيلنجتون، مثلاً، أنه لا يتخيل تأثيراً للمسرحية فى ثقافة لا تقدم هاملت بشكل شبه دورى[2]. ورغم هذه الصلة المؤكدة بمسرحية هاملت فإن روز وجيلد (اختصاراً لاسم المسرحية الطويل)، كثيراً ما تقارن بمسرحية أخرى لشكسبير هى جهد الحب الضائع (أو خاب سعى العشاق فى ترجمات أخرى). فى هذه المسرحية الأخيرة ينتقد شكسبير الانسحاب من الحياة إلى دنيا التلاعبات اللفظية، والمهارة الذاتية، والإعجاب بالذات، وهذا بعض مما فى مسرحية ستوبارد.

فى مسرحية ستوبارد الكثير من التلاعب بالألفاظ، والكلمات، والتعريفات، لدرجه يوصف معها ستوبارد بأنه "ساحر" يستخرج أشياء من اللاشىء، وذلك كله من خلال شخصيتين وجدتا

نفسيهما فجأة فى فراغ رهيب، بلا ماض يتذكرانه، ولا حاضر يعرفان له تفصيلاً. ينظر ستوبارد إلى بطليه وكأنهما "وجدا هناك فى العالم"، أو "قذف بهما إلى العالم" -على حد تعبير الوجوديين- ولذلك خلق ستوبارد استعارة درامية تدل على مدى الاعتباطية التى تقرر مصير الإنسان، من خلاله لعبة شبيهة بلعبة "ملك ولاّ كتابة"، وهى اللعبة التى يلعبانها فى بداية المسرحية لتمضية الوقت، بعد أن تم اختيارهما لمهمة صعبة، ففى ٩٩ مرة تقذف فيها قطعة العملة تنزل على وجه الملك، أو الرأس[٣].

لقد تم إيقاظ الرجلين بواسطة رسول سرى، فجراً، وتم اصطحابهما إلى قصر لا يستطيعان فهم ما يجرى فيه من سياسات وأسرار، ووجهت إليهما التعليمات للتعرف على سر الأمير هاملت، الذى حير سلوكه الجميع. ورغم الآمال المعقودة عليهما فى تقرير مصير هاملت، فإن هاملت هو الذى يقرر مصيرها ويقودهما نحو الفناء...هكذا هى اعتباطية الحياة.

لكن ستوبارد، لم يخلق شخصيتين متشابهتين بل متناقضتين: فإذا كان الأول روزنكراتس هو الذى يؤمن باعتباطية المصير الإنسانى، وبدور الصدفة الكبير والحاسم فى

حياة الإنسان وموته، فإن جيلدنشترن يؤمن بوجود النظام، أو المعنى الأشمل الذى يرتب المصادفات الصغيرة، أو الحوادث الفردية التى قد يرى البعض عدم خضوعها لمنطق عام. روزنكرانتس بطئ الاستيعاب، مشرق ومتفائل، يكثر من الوقوع وكسر الأشياء، أما نقيضه جيلدنشترن فهو ماهر، لا تنفد له حيلة، متشائم وميال للتفلسف والتلاعب بالألفاظ، ولا يتحمل صديقه كثيراً.

ورغم اعتماد مسرحية ستوبارد على مسرحية شكسبير، فإن المسرحيتين لايحدث بينهما تماس إلا فى الفصل الثالث، أى والسفينة تحمل هاملت معها إلى إنجلترا، حيث سيلاقى حتفه: لكن هاملت يغير الخطابات المرسلة إلى الملك الإنجليزى، وبتلك الحيلة يتقرر مصير روز وجيلد إلى الفناء، ويعيش هو. وهذا الفصل أيضاً يبرز أكثر ما ينسب إلى المسرحية من أسئلة لا تنتهى، عن المصير، والمستقبل، ومعنى الألفاظ والتعريفات، وكلها تؤكد ميل ستوبارد لتغليب عنصر الصدفة على مصير الإنسان. والنظرة النقدية السريعة، لن تجد صعوبة فى مقارنة موقف روز وجيلد هنا مع موقف فلاديمير وإستراجون، فى رائعة صموئيل بيكيت فى انتظار جودو.

هذه العلاقة بين مسرحية ستوبارد ومسرح العبث، بشكل عام، هى ما يشير إليه مايكل بيلنجتون حين يقول: "إننى لا أستطيع إنكار أن كل ما فعله ستوبارد هو نقل الأشياء الشائعة فى مسرح العبث، إلى واقع آخر، هو هوامش مسرحية أخرى موجودة بالفعل (هى هاملت). بالإضافة إلى، هذا فالمسرحية تبدو لعبة ساحر شاطر، يبنى فيها ستوبارد درام، مدتها ثلاث ساعات، على لاشىء تقريباً، ورغم ذلك تحس بوجوده، لأنه دائم التلاعب بشخصياته"(٤).

ربما لم تكن مسرحية روز وجيلد ذات موضوع إنسانى، حميمى، جذاب، لكنها دلت على قدرة ستوبارد فى ابتداع المواقف الدرامية، وتحريك الشخصيات بمهارة، والتلاعب بالألفاظ والمعانى بطريقة قد تصعب ترجمتها إلى لغة أخرى، وعلى طرح الأفكار الكبرى، والميل للتفلسف، والسخرية من الأكليشيهات ربما بإكليشيهات أخرى، وذلك كله كان إنجازاً كافياً للإشارة إلى تفرد ستوبارد، وإلى سبب نقل المسرحية إلى المسرح القومى مباشرة فى العام التالى. لقد كان صخب كتّاب المسرح السياسى فى بريطانيا شديداً، وكان صوت ستوبارد لا يستخدم أيا من مفرداتهم ، رغم مهارته فى البناء واللغة.

لم يخرج ستوبارد كثيراً عن هذا الإطار العام الذى ابتدعه فى مسرحيته روز وجيلد : صنعة مسرحية باهرة لقضايا ومواقف مفترضة افتراضاً، وبعيدة عن المشاكل السياسية والاجتماعية للعصر الحديث. وبعد تلك السنة، قدم ستوبارد عدة مسرحيات بنفس المواصفات، أهمها: المفتش هاوند الحقيقى (١٩٦٨م) وبعد ماجريت (١٩٧٠م) والبهلوانات (١٩٧٢م) ومسافر (١٩٧٤م).

فى مسرحية المفتش هاوند الحقيقى، يسخر ستوبارد من المسرحيات البوليسية، رغم أن مسرحيته بوليسية ، كما أنها تتعامل مع رغبة بعض النقاد فى الانغماس الفعلى فى العمل المسرحى الذى يشاهدونه، وذلك بأن يضع ناقدين، يشاهدان مسرحية، ثم يتدخلان فى أحداثها فى لحظة معينة. والمسرحية حافلة بالشخصيات النمطية، وتمزج عالمين هما الخيال والواقع ببساطة متناهية، وفى تكرار سريع. لكن ما يبقى فى عقل أو وجدان المتفرج، فى نهاية المسرحية، يكاد يكون لا شىء. ومسرحية مسافر، هى الأخرى، تحاول مزاوجة الأفكار بالفارْسْ أو المهزلة: هنا يلعب ستوبارد مع التاريخ فيجمع المستحيلات: يجمع لينين، وجيمس جويس، وتريستان تزارا، معاً؛ لقد جمعهم

هنرى كار موظف القنصلية البريطانية فى سويسرا عام ١٩١٧م، بغرض تمثيل مسرحية أوسكار وايلد أهمية أن يكون الإنسان جاداً. هذا المزيج الغريب من الشخصيات، يمنح ستوبارد فرصة ذهبية لعرض وجهات النظر المختلفة، والمتناقضة، لكنه لا يقترب أبداً من عالم السياسة. فعلى عكس كتّاب جيله، فإن ستوبارد كان يعلن انتماءه للبرجوازية، وكراهيته للمسرحيات السياسية؛ فالفن فى نظره يجب أن يظل مستقلاً وبعيداً عن بحر السياسة المتلاطم(٤).

عن السياسة : فاصل بسيط :

رغم ما كان يقوله ستوبارد، فإن السياسة لم تبعد عنه لفترة طويلة: ففى بدايات عام ١٩٧٧م زار ستوبارد موسكو ولينينجراد مع مساعد مدير مؤسسة حقوق الإنسان الدولية آمنستى (وكان الرجل صاحب فكرة جعل عام ١٩٧٧م عام سجناء الضمير)، وفى الوقت ذاته، كان هناك ثلاثة رجال فى تشيكوسلوفاكيا يلقى القبض عليهم بسبب محاولتهم تسليم ميثاق "حقوق المواطن ٧٧" لحكومتهم، وهو الميثاق الذى أسماه ستوبارد فيما بعد "طلب للحكومة بأن تطبق قوانينها على نفسها .. وكان الكاتب

فاتسلاف هافيل واحداً من الثلاثة. ومن المحتمل أن يكون الناقد الكبير كينيث تانيان - مرة ثانية - هو السبب فى لفت نظر ستوبارد إلى هافيل وأعماله، حيث كان تاينان يرى أن هافيل هو "صورة ستوبارد منعكسة فى المرآة(٦) وربما كان هذا سبباً فى التقارب الذى حدث بين الرجلين فيما بعد، برغم التباين الكبير بينهما.

بعد شهور زار ستوبارد تشيكوسلوفاكيا، والتقى هافيل فى فترة إفراج بين سجنين .. وبدأ ستوبارد يكتب فى الصحف العالمية، عن الرقابة، وسجناء الفكر، وحرية المواطن. فى تلك الشهور، كانت مسرحية فاول محترفين تختمر فى ذهنه، وحين ظهرت مطبوعة كانت تحمل إهداء إلى هافيل.

إن تلك الزيارة التى قام بها ستوبارد لتشيكوسلوفاكيا، مسقط رأسه، لم تجعله يحس بتلك "الخلطة العرقية" التى تحدث عنها النقاد وعزوا إليها قدرته على الإحساس بغرابة اللغة، وليس ألفتها. قال ستوبارد: "لسوء الحظ، فإن ذاكرتى لا تعى إلا كل شئ إنجليزى. حين ذهبت إلى براغ عام ١٩٧٧م، لم أحس أننى عدت إلى وطنى، بل إننى ذهبت إلى بلد آخر مثير، ووجدت نفسى فى موقف مختلف عما عهدت. ربما أكون قد أحسست

بشعور أعمق من هذا قليلاً ، لكنه لم يكن شعوراً يدر الدمع فى العيون. ولكن بسبب مولدى فى تشيكوسلوفاكيا فقد ظلت محط اهتمامى لفترة الخمسة عشرة عاماً الماضية."

بعد ذلك كتب ستوبارد الأولاد الطيبون يستحقون العطف (١٩٧٧م) والأرض الجديدة (١٩٧٦م) وليل ونهار (١٩٧٨م) والشىء الحقيقى (١٩٨٢م) وهابجود (١٩٨٨م) وفنان نازل السلم (١٩٨٨م) ثم توقف لسنوات.

العودة إلى أركاديا: Arcadia

بعد سنوات من التوقف، نستطيع أن نقول دون مبالغة لفظية أن توم ستوبارد قد "ولد من جديد" فى أركاديا عام ١٩٩٣م. وأركاديا هى المكان الخيالى الذى يتحقق فيه الحب والسلام بشكل مثالى، ويتسق الإنسان فيه مع عناصر الطبيعة. وأركاديا –تاريخياً– هى إقليم فى اليونان القديمة، تطورت فيها حضارة رعوية حوالى ٤٠٠ سنة قبل الميلاد. وقد تحول هذا المكان، فى أعين الشعراء والكتّاب، إلى رمز للبساطة والفردوس المفقود: كتب عنه الجميع بدءاً من ثيوكريتوس وفيرجيل حتى مارلو وفيليب سيدنى، كما أن المكان – أو الفكرة المعروفة عنه – كان

مصدر إلهام لرسامى عصر النهضة خاصة.

ويعد موضوع مسرحية أركاديا امتداداً منطقياً لمزج الأفكار والسخرية عند ستوبارد، أو لمحاولته عرض التناقض بين العاطفى والعقلانى فى النفس الإنسانية، أو بين الرومانسى والكلاسيكى فى تاريخ الإنسان وفى ذاته. بمعنى آخر تهتم المسرحية بالمنطق أو الصدفة، باعتبار أحدهما عنصراً فاصلاً فى تحديد مصير الإنسان. ولذلك يعود ستوبارد هنا إلى حقبة زمنية اهتمت بما سمّى برياضيات الفوضى Chaos Mathematics، وإلى عبقرية علمية نسائية منسية، هى توماسينا كوفرلى.

ودون التطرق إلى تفاصيل، نشير إلى أن المسرحية حافلة بالحديث عن الرياضيات -- ضمن أشياء أخرى - بدرجة تستعصى على المتابعة، وكان ذلك الجانب مصدر شكوى الكثير من النقاد والمتفرجين، رغم نجاح المسرحية. فى كلمات، ما تقوله هذه المناقشات، التى تتطرق أحياناً إلى القانون الثانى فى نظرية نيوتن للطبيعة، إن الكون كله - وعلى عكس النظريات المنتشرة وقتها - يعمل على إفناء ذاته، أو يتجه صوب الفناء، لأنه إذا كان من السهل تحويل المادة إلى طاقة فإنه من

المستحيل استعادة الطاقة إلى مادة، وبهذا يفقد الكون بعضاً من تكوينه، وبمرور الزمن، لابد وأن ينتهى الكون. ولأن هذه النتيجة جزء مهم من نسيج المعنى العام للمسرحية، فإن ستوبارد يتطرق إليه بالتحليل والمناقشة كثيراً.

وإلى جانب الرياضيات والمعادلات والنظريات، فإن المسرحية تتعرض - كما قلنا - للتناقضات بين الحتمية والحرية، أو بين النظام والفوضى، بين الرومانسى والكلاسيكى...الخ. وهذه كلها قضايا جادة، يحلو لستوبارد أن يتلاعب معها. وشأن ستوبارد دائماً فى مسرحياته، فقد اختار أن يتلاعب مع مثل هذه الموضوعات، وغيرها، من خلال حقبتين زمنيتين تتناوبان الظهور على المسرح:

الحقبة الأولى : بين عامى ١٨٠٩ - ١٨١٢م فى محل إقامة اللورد والليدى كروم ، والسيدة الصغيرة أو المراهقة توماسينا كوفرلى وأستاذها سيبتيموس هودج .. من بين آخرين.

الحقبة الثانية : بعد ١٨٠ سنة من أحداث الحبقة الأولى ، أى فى بداية التسعينيات ، وهى تضم بعض أحفاد المجموعة الأولى من الشخصيات وغيرهم : وهذه المجموعة تحاول التوصل إلى بعض أسرار المجموعة الأولى. ومن بين شخصيات هذه

المجموعة المؤرخة حنا جارفيس. وأستاذ التاريخ برنارد نايتنجال والعالم الحفيد فالانتين.

وتدور أحداث المسرحية فى مكان واحد.

وما يجمع الزمنين، فى المكان نفسه، هو تغير أشياء بسيطة فى الإكسبسوار، مثل الأثاث البسيط، أو ديكوراته، والخطابات، والكراريس... وسلحفاة معمرة. كما أن شخصية اللورد بايرون تظل مركزاً لأحداث كثيرة فى الزمنين ، رغم أنه لا يظهر على المسرح أبداً.

وكما قلت، فإن ستوبارد يواصل الانتقال من عصر إلى آخر، أحياناً بسرعة مربكة تولد الضحك أو الابتسام، إلى أن يجتمع العصران فى المشهد الأخير للمسرحية.

فى أركاديا تجرى قصص الحب بلا نهاية وبلا منطق، وتناقش فيها الفروق بين الشعرين الرومانسى والكلاسيكى، ويتبارز الغرماء والمتنافسون، وفى كل الموضوعات يظل مصير الإنسان هو الهدف النهائى.

فى أركاديا، فى التاريخ القديم ، نرى الأستاذ اللامع سيبتيموس يحاضر الفتاة النابغة المراهقة توماسينا (١٣ سنة) فى الرياضيات. وهذه العبقرية الرياضية الصغيرة تقدم

تفسيرها الخاص وتعليقها الغريب على نظرية الفوضى وعلى مفهوم "الإنتروبيا" - أو العامل الرياضى الذى يعتبر مقياساً للطاقة غير المستفادة، أو الضائعة، فى النظام الدينامى الحرارى. إنها ترى أن كل شىء يميل صوب الفوضى ، وبالتالى الفناء .. لكن لا أحد فيمن حولها ينتبه لتفسيرها، وموهبتها، برغم اعتراف مربيها ومعلمها بقدراتها الفائقة. الكل حولها مشغول بأشياء أخرى، بقصص الحب والغرام التى لا تنتهى، بما فى ذلك قصص غرام اللورد بايرون غير الأخلاقية، وهذه القصص هى التى تؤدى به إلى الهروب من إنجلترا، فجأة، والاختفاء لمدة سنتين. وبايرون كان زميل دراسة لسيبتيموس .. ومن هنا سبب وجوده فى أركاديا.

وقصص الحب هذه تترك آثارها بلا شك على المراهقة توماسينا، إذ أنها تعيش سنوات نضجها الأنثوى، وهذا العامل فى حد ذاته يعتبر مصدر توتر فى المحيط المباشر بها. وهى تركز عواطفها فى البداية على أستاذها سيبتيموس ، لكن المعلم مشغول بقصة حبه الأخرى.

فى الزمن المعاصر، نرى برنارد نايتنجال مشغولاً بالبحث عن أسباب الاختفاء المفاجئ والسريع للورد بايرون عام ١٨٠٩

- والسبب الذى يتوصل إليه هو أن بايرون قد قتل شاعراً مغموراً، اسمه إزرا تشاتر، إثر مبارزة ناتجة عن التنافس على النساء... ولكن هذا "العلم" الذى يتوصل إليه برنارد ليس صحيحاً ، كما تؤكد المسرحية.

وفى الزمن المعاصر أيضاً، نرى فالانتين (وهى قريبة لتوماسينا من بعيد) وهى تحاول تطوير النظريات القديمة، فى عالم أصبحت فيه نظريات نيوتن نفسها بلا جدوى. فما الذى كان يمكن أن يحدث، لو انتبه العالم إلى آراء وتعليقات توماسينا كوفرلى؟ ماذا كان يمكن أن يحدث، لو لعبت الصدفة لعبتها، وانتشرت نظرية توماسينا عن ميل الكون للفناء؟ هل كان العالم قد اتخذ مساراً آخر، غير المسار الذى اتخذه؟ هذا سؤال واحد عن مصير الإنسان تطرحه أركاديا، أو يطرحه ستوبارد فى أركاديا: المكان والمسرحية.

إن ما نثبته هنا هو عرض مبسط للغاية لمسرحية معقدة ، وصل كاتبها سن النضج ، فتلاعب مع مادته كيفما شاء ، وانتقل بأحداثه أينما أراد ، واستخدم بمهارة أى عدد من الشخصيات تطلبها إثبات فكرته. لكن ذلك كله أثقل الحبكة ، وأفقد التجربة جانبها الإنسانى الحميمى. لقد استقبلت

المسرحية بضجة نقدية، وإعلامية، هائلة لكن هذا النجاح لم يوقف شكوى ناقد كبير فى حجم روبرت بروستاين، حين شاهد العرض فى أمريكا عام ١٩٩٥م. قال بروستاين : "إن المسرحية التى وصلتنى تعتبر عملاً لمشخّص (أو مجسد للشخصيات) لامع، وليست لكاتب درامى له صوته الخاص. إن رائحة مصباح الإضاءة (يعنى أفكار التنوير)، تفوح من المسرحية أكثر من عبير التجربة الإنسانية[٧].

لقد أثبتت أركاديا، أن ستوبارد مازال يتعامل مع منطقته المفضلة بأسلوبه المفضل...لكنه ازداد ثراء، وتجربة، ونضجاً، وصنعة.

الحبر الهندى : The Indian Ink

قدمت هذه المسرحية لأول مرة فى عام ١٩٩٥م – لندن، وهى إعادة كتابة لمسرحية كان ستوبارد قدمها للإذاعة قبلها بعدة سنوات، تحت اسم فى الموطن الأصلى. والمسرحية تعد نظرة رقيقة أو هادئة – كما قال بعض النقاد – إلى رحلة شاعرة بريطانية، متواضعة النجاح، إلى الهند – أو لولاية خيالية فيها اسمها جومابور ، عام ١٩٣٠م. وكانت الرحلة لأسباب "صحية"

، ولكى تلقى أيضاً عدة محاضرات فى الهند المحتلة بالإنجليز. ثم يتتبع ستوبارد الآثار المترتبة على هذه الزيارة القديمة على بعض شخصيات العالم المعاصر، أى بعد ٥٤ عاماً من هذه الزيارة.

والفنانة الإنجليزية المشار إليها هى فلورا كروى، وهى تعيش تجربة مثيرة هناك بسبب الاحتكاك، أو الصدام الثقافى، المتوقع بين الشرق والغرب، فى هذه الرحلة. كما أننا نرى آثار هذه التجربة على هذه الشاعرة من خلال الخطابات التى تواصل إرسالها إلى وطنها، وبالتحديد إلى أختها الصغرى إلينور. هذه الخطابات تظهر إلى الوجود وتقرأ بعد وفاة تلك الشاعرة من خلال محاولة أستاذ أكاديمى أمريكى كتابة قصة حياتها وتجربتها فى الهند. لهذا السبب تكشف الأخت إلينور هذا الجانب من حياة أختها.

من هذه المقدمة البسيطة، لابد وأن نستنتج أن ستوبارد يمارس فى هذه المسرحية هواية السفر فى الزمن الدرامى، أو بمعنى أدق هواية الانتقال بين الماضى/ الهند والحاضر / إنجلترا. كما أن هذه المقدمة تثبت أن الزمن أو التاريخ، هو أحد الأضلاع الأساسية التى يرتكز عليها بناء هذه المسرحية، إلى

جـانب أضــلاع أخـرى منـهـا المكان وأثره على الفنـان، وكـذا العلاقات الثقافية التى يمكن أن تنشأ بين المستعمِر والمستعمَر.

فى رحلتـها إلى الـهند، تحتك فلورا بالثقافة الـهندية، وأيضـاً بما يمكن أن يسمى بالآثار المترتبة على الإمبرياليـة الثقـافيـة الإنجليزيـة. وهى تحس بالفـزع، حـين ترى أن بعض المتـعلمـين الهنود الذى تقابلهم يعرفون كل صـغيرة وكـبيرة عن الخـريطة الأدبيـة الإنجليزية فـيمـا يجـهلون أشـيـاء كـثـيرة عن عـاداتهم الثقـافـيـة. مثل هذا العلم - كمـا تشير المسـرحية بوضـوح - ناشئ عن خيارات أخلاقية - أى تقبل العبودية للثقافة المنتصرة - قبل أن تكون خيارات سياسية - كما أن العكس فى الخيارين صحيح. إن المسرحية تؤكد عمق الصلة بين الخيارات السياسية والأخلاقية.

من بين هـؤلاء الفنـانين الذين تلقـاهم فلورا، رســام شــاب، وأعزب مثـلـهـا، هو نيراد داز -وهناك إيحـاءات بعلاقة بينهمـا- وهو يقرر أن يرسم لـهـا صـورة شـخصـية، مـعتمـداً على التـراث الفنى الغربى. وقد لا يكون هذا الخيار شيئاً سيئاً فى حد ذاته، لكن لا يحـقق لهذا الرسـام - وربما لن يحـقق لأى فنان فى دول العالم الثالث - تلك الحالة الوجدانية التى يحققها له فنه وتراثه.

وحين يغير داز رأيه، ويرسمها وفقاً لتقاليده الثقافية الخاصة، فإنه يحقق ما يسميه ستوبارد "رازا" Rasa، وهي كلمة تعني ذلك الإحساس الذي يجتاح الإنسان حين يرى رسماً حقيقياً أو يسمع موسيقى جميلة...إنه العاطفة التي يجب أن يحدثها الفنان في الإنسان: حالة من البهجة المتسامية.

بعد سنوات طويلة – وفي لندن – تعود فلورا إلى الوجود مرة أخرى، من خلال أختها الصغرى التي كانت تتسلم خطاباتها، لكن العودة لا تحتل قسماً خاصاً، أو مرحلة درامية مستقلة، بل تتبادل الوجود مع المرحلة التاريخية القديمة كما أشرنا. والأخت تقوم بمساعدة باحث أمريكي أكاديمي يقوم بكتابة سيرة حياة إلينور ، ويدعى إلدون بايك.

ووجود الباحث الأمريكي – المفتقد إلى الأصالة – يدخل وجهة نظر ثالثة، في علاقة التراث بالعالم المعاصر، أو القديم بالحديث. إن الماضي، بالنسبة لهذا الأكاديمي الأمريكي، يجب أن يتم استغلاله، بل وعرضه في السوق. وهو مشغول أبداً بالقديم الثمين للتصرف فيه – وهو متعصب لأمته ولعصريته، يغلب عليه التظاهر، والادعاء. وشخص بهذا التكوين لابد وأن يخلط بين العرى الفني الرقيق الذي قد يرسمه أي فنان قديم،

تحقيقاً لحالة التسامى الوجدانى Rasa، والصور الجنسية الرخيصة. وربما كان هذا التكوين السطحى هو الذى يدفع الأخت إلينور إلى حرمانه من رؤية الجمال الفنى الخاص، الذى تراه فى صور داز، باعتبار أنه "ليس من أسرتها" - وهكذا يصبح الأستاذ الأكاديمى الأمريكى ضحية لقوميته الضيقة، ولرغبته الصقرية فى التقاط النافع والمفيد فقط.

ووجود هذا الأكاديمى الأمريكى مهم على وجه آخر، فمن خلاله يشكك ستوبارد فى إمكانية التحقق من التاريخ، أو فى إمكانية معرفته أصلاً، من خلال الهوامش والملاحظات التى يواصل هذا الأمريكى "المؤرخ" كتابتها، أو الاعتماد عليها. إن التجربة الإنسانية - هكذا يشير ستوبارد - قد تستعصى على "العلم"، وعلى "الإثبات" فى الدفاتر، لأنها عميقة ومراوغة وخاصة.

هذه الخصوصية، هى التى يكشف عنها ابن للرسام داز ، واسمه آنيش Anish، الذى يصل إلى لندن باحثاً عن أعمال أبيه الفنية المفقودة ، ومنها ذلك البورتريه الذى رسمه لفلورا قبلها بأربعة وخمسين عاماً. إن آنيش أيضاً رسام، لكنه رسام تجريدى حديث، ولد بعد رحيل المستعمر الإنجليزى، لكنه نتاج له

على أى حال. ولقد حضر آنيش حاملاً معه لوحات أخرى لأبيه ومنها تلك اللوحة العارية للشاعرة فلورا ، المرسومة وفقاً للأسلوب الفنى التقليدى الهندى. إنها اللوحة التى حقق من خلالها الرسام داز حالة التسامى الوجدانى .Rasa

هكذا يواصل ستوبارد التطرق إلى موضوعات ثقافية عميقة فى مسرحياته، كما يعالج أكثر من خيط درامى فى المسرحية نفسها، وقد يبدأ هذا الخيط فى الزمن القديم فى مكان ليعاود الظهور فى مكان آخر وزمن آخر. ومع ذلك كله لا يفقد ستوبارد إحساسه الكامن بالتناقض والكوميديا فى لمسات أضفت على المسرحية سمة الرقة "أو الإنسانية التى أشرنا إليها فى البداية. لكن مسرحية الحبر الهندى لها خصوصية أكثر فى عالم ستوبارد، وهى إنها تعكس جزءاً من سنوات التجربة "الهندية" فى حياته، تلك السنوات التى تركت بلا شك آثارها على فنه المسرحى.

اختراع الحب : The Invention of Love

فى أكتوبر ١٩٩٧م عرض المسرح القومى البريطان مسرحية توم ستوبارد اختراع الحب- وهى تدور حول بعض اللحظات

الحاسمة والمصيرية فى حياة واحد من أهم دارسى الكلاسيكيات الإنجليز، وهو إيه. أى. هاوسمان. وكالعادة، فى هذه الحقبة، فإن ستوبارد يتلاعب بالزمن الدرامى تلاعباً يصل به لحد إجراء حوار بين هاوسمان شاباً وهاوسمان عجوزاً، فى أحد مشاهد المسرحية - وتلك السمة البنائية تكاد تجمع مسرحيات ستوبارد فى التسعينيات، كما أشرت أكثر من مرة.

والمشهد الافتتاحى يحدث بعد موت هاوسمان مباشرة؛ بعد أن بلغ السابعة والسبعين، ونحن نراه فى العالم الآخر، يبحر به مراكبى نهر ستايكس. وفى نهاية هذه الرحلة يصل هاوسمان العجوز إلى حيث يلتقى بهاوسمان الشاب وقد التحق تواً بجامعة إكسفورد ، أى عام ١٨٧٠م. ويعلق هاوسمان على الموقف : "حسناً ، هذا تطور غير متوقع أين نستطيع أن نجلس قبل أن تعثر علينا الفلسفة". وبين العالمين القديم والحديث تواصل المسرحية حركتها.

وأهم ما يعنى ستوبارد، هو تلك الحياة الصاخبة التى كانت تضج بها جامعة إكسفورد: فهناك تيارات أدبية متصارعة، وأنواع حب مختلفة بما فى ذلك الحب المثلى. وهنا يظهر اسم أوسكار وايلد بين طلبة هذه الجامعة، وهو الاسم الذى أصبح

علماً على هذا النوع من الحب، وأصبح معياراً أخلاقياً – أو غير أخلاقى إن شئت – لهذا النوع من الحب، أو لغيره. وفى إكسفورد، يبدى هاوسمان الكثير من الرقة والحساسية، إلى جانب افتتانه بنمط الحياة الكلاسيكية وآدابها :

كان هاوسمان كلاسيكياً منضبطاً، كما نقول، لكنه من ناحية أخرى كان شاعراً، تشكل العواطف مادته الأدبية: وهكذا يظهر وكأن تيارين يتنازعانه؛ التيار الأول هو الديونيزية الاحتفالية الصاخبة والجسدية والآخر هو التيار الأبوللونى العاقل والمنضبط. إن ذات هاوسمان هى ميدان الصراع بين التجربة الحية الساخنة من ناحية، والهدوء والعقل من ناحية أخرى. وإذا كانت كلاسيكية هاوسمان تتبدى فى اهتمامه بالآداب والدراسات والأبحاث، فإن الجانب الحسى الديونيزى يتبدى فى حبه لأحد زملائه وهو ماكس جاكسون، وهو رياضى وعالم لا انحراف فيه، ولذلك لا يعطى اهتماماً لرغبة هاوسمان. يقهر هاوسمان مضطراً هذا الحب داخله، ومن هذا القهر تنشأ سلسلة من الوقائع الحياتية التى تؤدى إلى فشله فى حياته، بشكل عام، سواء فى الحياة الأكاديمية، أو الاجتماعية. إن الحب المثلى يغلب على هاوسمان أمره فلا يستطيع له تحقيقاً (مثل

أوسكار وايلد) ولا يستطيع له نفياً .. وبين الحدين تضيع حياته.

ولكى نستطيع تقدير أزمة هاوسمان حق قدرها، فإننا يجب أن نعرف أنها حدثت فى العصر الفيكتورى المتزمت أخلاقياً، أى فى الوقت الذى أقر فيه البرلمان الإنجليزى مثلاً تحريم الجنسية المثلى وتجريمها.

يفشل هاوسمان فى إكسفورد، ويعود إلى لندن دون درجة علمية، ويعمل مع جاكسون فى مكتب براءات اختراع. لكن سؤال اختراع الحب الإغريقى؛ معناه ومفهومه، يظل يطارد هاوسمان، رغم أنه السؤال الوحيد الذى لا يجب أن يفكر فيه بعد أن منيت حياته العلمية بالفشل. ثم يلتقى هاوسمان – فى مشهد آخر – مع أوسكار وايلد بعد خروجه من السجن، إثر فضيحته المدوية فى الأوساط الإنجليزية مع عشيقه "بوزى"، ومحاكمته... ولنا أن نتصور طبيعة اللقاء ؛ لقد حقق وايلد حبه ودفع ثمن هذا الحب ، أما هاوسمان فلم يعش حياته أبداً حتى مات. لكن أوسكار وايلد وكتاباته على أى حال تلهم هاوسمان كتابة ديوانه الشعرى الوحيد عن جاكسون باسم ولد من شروبشاير، وربما كان هذا الكتاب سبباً من أسباب خلوده.

إن لقاء وايلد وهاوسمان، يظهر مدى التباين بين حياتين تشابهتا فى أشياء واختلفتا فى أشياء أخرى: ففى بداية المشهد، ينعى هاوسمان حياة وايلد الضائعة، لكن نهاية المشهد ذاته تشكك فى هذا التقييم، ولا تترك أثراً لشك فى أن هاوسمان هو الذى ضيع حياته سدى فى مجتمع آمن بالكلاسيكية والكلاسيكيين، دون أن يعيش فى سماحتهم ؟!.

ولقد قوبلت مسرحية اختراع الحب استقبالاً طيباً فى الصحافة الفنية، لكن دون أن يتنازل النقاد عن اتهامهم التقليدى لستوبارد بالحذلقة الفنية التى لا طائل من ورائها، أو إثارة قضايا قد لا يكون لها وجود ملح فى الواقع المعيش. ورغم ذلك فالنقد الأمريكى وجد، على غير العادة، بعض الدفء الإنسانى فى قصة هاوسمان، لكنهم أيضاً التفتوا إلى مهارة ستوبارد البادية خلف كل موقف وشخصية. حين عرضت المسرحية فى أمريكا، نظرالناقد الكبير روبرت بروستاين، إلى المسرحية باعتبارها "أكثر تدريبات ستوبارد مظهرية، فليس فيها فعل درامى يكفى لحبكة تزيد على عشرين دقيقة، ولكن هناك معلومات مصدرها الكتب تكفى لأسبوعين كاملين"(٨) ناقد آخر، هو جون سايمون، سخر قائلاً "إن ستوبارد كان يبدو دائماً فى

تمام مهارته فى مسرحياته السابقة أما هنا فلم يبلغ إلا ثلاثة أرباع هذه المهارة...والنتيجة ملفتة ولكنها ليست حقاً مسرحية إذا ما كان تعريفنا لكلمة مسرحية يعنى شيئاً يمكن للمتفرج أن يتتبع أحداثه إذا ما كان تعليمه تقليدياً وذكاؤه متوسطاً".

لقد تعمدت أن أورد بعض ردود الأفعال النقدية الأمريكية التى تبحث دائماً عن خلطة سحرية بسيطة للدراما الجادة، أما حقيقة الأمر فإن مسرحيات ستوبارد فى التسعينيات تتسم بالنضج الشديد خاصة على مستوى الموضوعات، فهو مازال ينتقى موضوعات كبرى أو فلسفية، موضوعات حافلة بالأفكار أو بالشخصيات التاريخية الكبيرة، ويتعامل مع هذه الموضوعات والأفكار من منظور ساخر أو متهكم...لكن لا شك هناك فى أن مسرحياته الأخيرة ستبقى أهم إنجازاته الدرامية فى رأيى، بل إنه قد يبدع مسرحيات أخرى أكثر أهمية وأكثر عمقاً لكنها لن تخرج أبداً عن تلك التركيبة المفضلة التى أشرنا إليها ودرسناها هنا، خاصة قدرته الفذة على التعامل مع اللغة ودلالاتها، وهى سمة تعجز الترجمة عن توضيحها وبيانها.

الهوامش

١- سمير سرحان " "توم ستوبارد: صوت جديد .. أصيل" فى مسرحية البهلوانات (ترجمة سمير سرحان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص, ١٦٢
ويمكن للقارئ متابعة مراحل تطور كتابة هذه المسرحية من المقال.

2- Michael Billington, Stoppard the Playwright, Methuen, 1987, p.33.

٣- انظر سمير سرحان ، مرجع سابق ، ص, ١٩٦٤

4- M. Billington, op.cit, p. 7.

5 - Ronald Hayman, Tom Stoppard, Heinmann, 1977, p.2.

٦- لمزيد من التفاصيل راجع: Jim Hunter, Tom Stoppard's Plays, Faber & Fber, 1982, pp. 12-13.. ومن الملفت للنظر أن مسرحية هافيل الصعوبات المتزايدة فى التركيز (١٩٦٨م) تعتبر إرهاصة بالمسرحية التى كتبها ستوبارد بعد نشاطه "السياسى" عام ١٩٧٧م، باسم "فاول محترفين".

7- Robert Brustien, Arcadia, The Nation, 17 July 1995.

8- Robert Brustein, "The Invention of Love", The New Republic, 14 May 2001.

دافيد هير

تسييس الدراما السيكولوجية

مدخل:

حين ترك دافيد هير (المولود عام ١٩٤٧م) جامعة كامبردج عام ١٩٦٨م، كان قد أسس موقفين مهمين فى مسيرته الأيديولوجية والمسرحية: الأول هو خلافه الأيديولوجى مع اليسار -خاصة مع أستاذ الأدب الانجليزى رايموند ويليامز- فقد كان رأى هير مخالفاً لرأى العديد من المثقفين المتفائلين إمكان قيام الثورة فى إنجلترا. قال هير وقتها إن أى إنسان يزور انجلترا، لعشر دقائق، لابد أن يتأكد من أن الثورة لا يمكن أن تحدث فيها. ولم يستطع هير أن يفهم - كما أعلن فيما بعد فى محاضرة تذكارية عن رايموند ويليامز- لماذا يتغافل اليسار عن محافظة، أو رجعية، السياق الاجتماعى البريطانى حتى فى الستينيات الثورية. ولاشك أن هير -كما أثبتت السنون- كان محقاً فى موقفه.

الموقف الثانى هو تعرف هير بالنشاط المسرحى فى الجامعة، وفور تخرجه أقدم (مع آخرين) على تأسيس فرقة مسرحية صغيرة، أسماها الفرقة "النقّالى" أو المحمولة، ورغم أن درايته

لم تكن كبيرة بالتجارب المسرحية الجديدة عند "إدوارد بوند" مثلاً، أو بأهمية زيارة فرقة البرلينر إنسامبل التاريخية لإنجلترا فى أواسط الخمسينيات. إلا أن عام ١٩٦٨م- العام الذى أنشئت فيه الفرقة- كان عاماً شديد الأهمية فى تشكيل وعى هير السياسى. وهذا الوعى ظهر بوضوح فى إقدام هير على التجوال بفرقته المسرحية، فى الأماكن المحرومة من الأبنية المسرحية. وقد بدأ هير مخرجاً لهذه الفرقة، التى ظلت تقدم عروضها حتى عام ١٩٧١م.

خلال هذه الأعوام أخرج هير مسرحيات غريبة، إحداها عن يوميات كافكا وأخرى لجان جينيه. وفى ليلة من ليالى العرض لم يكن هناك إلا متفرج واحد هو هيوارد برنتون، الذى سنتطرق إلى مسرحياته في فصل لاحق. من تلك الليلة ارتبط الاثنان، هير وبرنتون، فكتبا معاً بعض المسرحيات، أهمها "برافدا" (١٩٨٥م)، عن الفساد فى الصحافة، كما أن هير قام بإخراج بعض مسرحيات برنتون مثل "فاكهة"، التى شهدت ما عرف باسم تقنيات التحرش بالمتفرج، وهى التقنيات التى استخدمها وطورها برنتون وحده فيما بعد.

كيف كتب هير للمسرح ؟

حين أخلّ الكاتب المسرحى الشاب (وقتها) سنو ويلسون باتفاقه مع الفرقة، بتسليم نص فى موعد محدد، اضطر هير للإمساك بالقلم، وكتب مسرحية تسمى "كيف تصرف بروفى الطيب"، وهى المسرحية التى أهلته فيما بعد لدخول مسرح الرويال كورت، مديراً أدبياً ثم كاتباً مقيماً للمسرح. بعده كتب هير "ماذا حدث لبليك؟"، ومنذ لحظتها لم يتوقف عن الكتابة. لكن اللافت للنظر أن هير "لم يسقط فى الاهتمام بالجانب السيكولوجى للشخصية الدرامية حتى فى بدايات اشتغاله بالتأليف المسرحى. فقد لاحظ هير استغراق الدراما الإنجليزية وقتها فى الاهتمام بالفرد، أو بحالته العقلية، دون اهتمام بالسياق الاجتماعى حوله (كما يحدث فى مسرحيات العبث مثلاً). لكنه آمن منذ البداية بأن البشر يعيشون فى جماعات، وأن على الدراما أن تعكس هذه الحقيقة[1].

فى حقبة السبعينيات كتب هير عدة مسرحيات أهمها "المعرض العظيم" (١٩٧٢م) و"أسنان وابتسامات" (١٩٧٥م) و"لعق هتلر" (١٩٧٨م)، لكن أهمها هى مسرحية "وفرة" (١٩٧٨م) التى تعرض بشكل ملحمى لحياة بطلتها "سوزان

تراهيرن" منذ نهايات الحرب العالمية الثانية حتى وصلت إلى الإحباط الحياتى الكامل عام ١٩٦٢م، وقد اشتهرت هذه المسرحية بسبب قيام النجمة السينمائية ميريل ستريب ببطولتها، حين أعدت للسينما. فى هذه المسرحيات - وفى غيرها - تبلورت سمات مسرحيات هير فى السبعينيات كالتالى:

(١) تدور أحداثها بين أفراد الطبقة الوسطى، مع الاهتمام الخاص بأدوار النساء.

(٢) اهتمام بعرض مشكلة الفرد فى إطاره الاجتماعى والسياسى، ومسرحية "المعرض العظيم" مثلاً تدور حول سياسات، وزعامات، حزب العمال فى انتخابات عام ١٩٦٤م، فى إطار بانورامى للأحداث. لكن هير لم يتجه نحو المسرحية السياسية بمعناها التقليدى، بل قدم شخصيات درامية من لحم ودم.

(٣) رغم الاهتمام بالجانب السياسى، فإن هذه المسرحيات تطرح من الأسئلة أكثر مما تقدم من إجابات.

(٤) تحرص هذه المسرحيات على عرض وجهتى النظر المتصارعتين بنفس القوة والحياد، وفى هذا السياق، تمثل مسرحية "التحول"، التى كتبها هير عام ١٩٧٥م، نموذجاً فريداً

فى مسيرته، وعنوان المسرحية نفسه fanshen يدل على معان عديدة، أهمها التحول من العبودية إلى الحرية، واكتساب ممتلكات جديدة؛ وموضوع المسرحية هو التحولات التى شهدتها قرية صينية صغيرة بعد انسحاب اليابانيين حتى عام ١٩٤٩م، أى نجاح أو فشل هذه القرية فى تطبيق مبادئ الثورة الصينية.

هذه المسرحية البانورامية الضخمة (أربعون شخصية) هى إعداد لرواية شهيرة بنفس الاسم للروائى الإنجليزى وليام هنتون، واللافت للنظر أن آلية إنتاج المسرحية وتجسيدها كان يتوازى تماماً مع آليات تطبيق النظام الديمقراطى الجديد فى الصين: فقد انتجت المسرحية بواسطة فرقة شهيرة تسمى جوينت ستوك -شارك هير فى إنشائها- تقوم على أساس المشاركة الجماعية فى ورش إبداعية. وكانت هذه المسرحية هى الوحيدة التى أخرجها وليام جاسكيل، أحد أهم المخرجين اليساريين فى إنجلترا، وربما كان هذا هو السبب فى صياغة هذه المسرحية وفقاً للمنهج الملحمى البريختى، وهى الصياغة التى لم يكررها أبدا[٢].

وقد تحققت بريختية المسرحية، ليس فقط فى موضوعها الثورى، أو فى محاولتها التوصل إلى الصياغة الأيديولوجية

الأفضل لإنسان العصر الحديث، بل تحققت أيضاً على مستوى العرض المرئى: فقد تعددت القصص، فى تقنية أقرب إلى المونتاج السينمائى، واستخدمت الألواح المكتوبة، والأعلام، والتمثيل الصامت، وخروج الممثل من الشخصية للتعليق على الحدث الدرامى...إلخ. ولكن أكثر الجوانب أهمية فى هذه المسرحية هو أنها لم تقدم إجابات سياسية جاهزة لأى من مشاكلها المطروحة، وأهم هذه المشاكل هو الصدام بين المبادئ الفردانية والمبادئ الجماعية، بين الرضوخ للنظام الإقطاعى والتحول إلى النظام الديمقراطى. وكان ثمن الصدام مروعاً.

فى حقبة الثمانينات، خرج هير من الإطار الإنجليزى الضيق إلى النطاق الدولى الأوسع، وقد نظر بعض النقاد إلى ظاهرة ازدهار المسرح السياسى فى السبعينيات باعتباره نتاجاً ليأس جيل الستينيات من إصلاح العالم (أو إصلاح إنجلترا على أقل تقدير)[٣]. خرج هير إلى العالم الأوسع مع مسرحيته خريطة للدنيا (١٩٨٢م)، والتى تجرى أحداثها فى الهند أثناء انعقاد مؤتمر لليونسكو هناك. والمسرحية تتابع الأنشطة الرسمية للوفود التى تناقش موضوع الفقر فى العالم، كما أنها تتابع الأنماط الإنسانية المختلفة والمتصارعة في إطار هذه القضية

الكبرى، مع التركيز على نموذجين أحدهما صحفى يسارى، والآخر كاتب روائى يمينى، يفوز بنتيجة الجدل دائماً.

وفى مسرحية برافدا، التى أشرت إليها، قدم هير نقداً ساخراً لمسيرة أحد أباطرة الصحافة الرجعية، ومن خلال هذا النموذج طرح هير قضية أشمل، هى أسباب اتسام البريطانيين بالمحافظة أو الرجعية، خاصة هؤلاء الذين يتدخلون فى صياغة الرأى العام. وفى عام ١٩٨٨م قدم هير مسرحية "النشوة السرية" (وللعنوان دلالات دينية)، وكانت هذه هى أول مسرحية لا يخرجها هير لنفسه، خلال ١٣ عاماً.

عام ١٩٩٣م، قدم المسرح القومى البريطانى تحية غير مسبوقة حين قدم ثلاث مسرحيات لدافيد هير بشكل متزامن، باعتبارهم أجزاء من ثلاثية متصلة تعالج ثلاث مؤسسات مهمة فى صياغة الواقع البريطانى وهى مؤسسات الكنيسة (وتعالجها مسرحية مسابقة الشيطان التى قدمت لأول مرة عام ١٩٩٠م) والثانية القضاء (وتعالجها مسرحية القضاة المتذمرون التى قدمت لأول مرة عام ١٩٩١م) ثم المسرحية الأخيرة وهى غياب الحرب التى تنتقد سياسات وزعامات حزب العمال، بل النظام الانتخابى الحزبى كله، وكانت المسرحية قد قدمت لأول مرة عام ١٩٩٢م.

وموضوع المسرحية الأخيرة، غياب الحرب، هو الفشل الشخصى، ومن ثم السياسى، لزعيم حزب العمال جورج جونز أثناء الانتخابات. وهير يقدم صورة هذا الزعيم السياسى بشكل مثير للجدل: فهو من جانب ضعيف، يضرب أقرب مساعديه لأنه سرب سراً من أجندته السياسية، ويتصبب عرقاً إذا ما أحرجه مذيع تلفزيونى. لكنه من جانب آخر شخص نقى، منحاز للبسطاء، غريزى الرغبة فى النجاح. لكن جونز يفشل فى النهاية، رغم أنه يقدم للناخبين صورة مخالفة للصورة التقليدية المنفرة للحزب اليسارى.

ولكى يكتب هير هذه المسرحية، سمح له حزب العمال بأن يطلّع على مجريات الحملة الانتخابية الأخيرة للحزب فى بداية التسعينيات، وعلى ملفاته ومناورات بعض زعمائه، ونصائح خبراء العلاقات العامة لهم... إلخ. وحين قدم هير المسرحية على المسرح، اعترض أعضاء الحزب بشدة، على تقديم صورة زعيمهم بهذا الشكل المخزى، وكان من الواضح أن هير كتب ماكتب، مستوحيا شخصية نيل كينوك، الزعيم الحقيقى للحزب وقتها. ثم ساءت العلاقة بين هير والحزب تماماً، حين تحولت المسرحية إلى فيلم تلفزيونى (قيضت لى الظروف مشاهدته) لأن

الأمر بدا وكأن هير ينشر غسيل الحزب القذر على نطاق أوسع، وحين نجح الحزب فى الوصول للحكم، سعى بعض حكمائه لإنهاء قطيعتهم لهذا الكاتب المسرحى اللامع، فسعوا فى ترشيحه للقب "سير" من الملكة، وهو اللقب الذى حصل عليه فعلا عام ١٩٩٧م.

بحلول منتصف التسعينيات تأكد الجميع من التغير الكبير الذى طرأ على أعمال دافيد هير: ذلك أنه ابتعد كثيراً عن الاهتمام بالموضوعات السياسية والاجتماعية بالمعنى المباشر واقترب من الدراما السيكولوجية للفرد، ولكن دون أن يفقد هذا الفرد إطاره الاجتماعى أو السياسى فى أية لحظة. وقد لخص بعض النقاد الموقف بقولهم إن مسرحيات هير فى النصف الأول من التسعينيات هى مسرحيات عن "شخصيات طيبة فى مواقف اجتماعية سيئة خلال سنوات حكم مارجريت تاتشر"[٤]. لكن النظرة المتفحصة إلى أعمال هير تثبت أن هذا المزيج بين الذاتى والموضوعى، الفردى والجماعى، الشخصى والسياسى، كان حاضرا منذ البداية فى أعماله، كل ما فى الأمر أن هير وصل فى تلك الحقبة إلى ذروة نجاحه، فى محاولاته الدائبة لتحقيق ذلك التوازن المنشود، فى أعماله المسرحية.

وبرغم أن الإطار الفكرى العام لدافيد هير كان ينحو نحو اليسار، إلا أنه كان من الصعب تصنيفه أو وضعه ضمن أى نوع من أنواع المسرح السياسى التقليدى لأنه ظل –فى معظم أعماله المبكرة– يعتمد على الواقعية التقليدية كإطار يقدم من خلاله حياة أفراد من الطبقة الوسطى فى غرفة معيشتهم فى الأغلب الأعم(٥)، وقد ازداد هذا المزيج بين السياسى والاجتماعى تبلورا فى حقبة التسعينيات. وفى النصف الثانى للتسعينيات، خاصة، قدم هير عدة مسرحيات تمثل جوهر تلك التركيبة الفريدة من الشخصى والسياسى، أى من المشاكل السيكولوجية للفرد البرجوازى فى إطاره الاجتماعى العام وهذه المسرحيات هى:

(١) ضوء سماوى

ما يحدث فى الواقع الراهن لمسرحية ضوء سماوى (١٩٩٥م) قليل، فهى تعرض لمحاولة رجل الأعمال الثرى، مالك المطاعم(٦)، توم (فى نهاية الأربعينيات) استعادة عشيقته السابقة كيرا (فى نهاية العشرينات) بعد قطيعة دامت عامين، اختفت خلالهما تماماً عن الأنظار. ومن الغريب أن إدوارد، ابن توم، يصل أولاً لكى يستنجد بهذه الفتاة لإخراج أبيه من حالة

الاكتئاب الشديدة التى لازمته بعد وفاة زوجته بمرض السرطان. ثم يصل الأب توم نفسه بعد قليل إلى شقة كيرا المتواضعة الواقعة على الطريق الدائرى للندن، بعد أن قررت أن تعيش حياة الغالبية العظمى من الإنجليز -هكذا تقول- وهذا اللقاء يفجر بالطبع ذكريات ما حدث فى الماضى بين الشخصيات، لكن المهم هنا أن هذه العودة لا تتم لاتساع الفارق الطبقى والفكرى بين الشخصيتين، رغم أنهما يقضيان ليلتهما معاً فى سرير واحد. ثم يصل إدوارد صباح اليوم التالى ليتناول إفطاره مع كيرا فى شعيرة تدل على توصلها إلى نوع من الاتساق الحياتى، أخيراً.

وكما نرى من هذا التلخيص السريع فإن هير يقدم عدداً قليلاً من الشخصيات ليدير "الجدل" أو "التناقض" بينها، ليس فقط على المستوى الشخصى، أو العاطفى، بل أيضاً على المستوى السياسى. فإذا كانت كيرا قد اختفت فجأة حين علمت الزوجة بعلاقتها بزوجها توم، فإن ما حدث من تفتح وعى سياسى له،بعد الرحيل، يعد نموذجاً دالاً على قدرة هير على مزج الشخصى بالسياسى. لقد خرجت كيرا من الإطار الثرى لأسرة توم، بعد أن كانت مقربة للأسرة كلها، بما فى ذلك

الزوجة ، لكى تكتشف بؤس الغالبية ومعاناتها فى حياتها اليومية. لهذا السبب قررت كيرا أن تعمل فى مدرسة فقيرة، وأن تتوقف عن التعامل مع أجهزة الإعلام، باعتبارها أجهزة لتزييف الوعى. وفى ذات الوقت، وفى رحلة عكسية، كان توم يزداد ثراء، مع انحياز النظام الحاكم لأمثاله من رجال الأعمال. بعبارة أكثر بساطة نحن نشهد هنا صداماً بين امرأة تزداد ميلا نحو اليسار ورجل أعمال يزداد ميلا نحو اليمين.

وكما نرى فإن هذه الصياغة الدرامية تركز على عرض التفاعل بين الفردى والعام، الشخصى والاقتصادى، الماضى والحاضر، باعتبار الماضى صاحب سطوة غير منكورة فى صياغة الحاضر. ولأن هير كان قد وصل إلى تمام نضجه المسرحى فى تلك الفترة فإنه لا يكشف عن هذا الماضى فى سياق استرجاعى (فلاش باك) وإنما يتركه يتفجر -كما لو كان تفجراً تلقائياً- بفعل ما يحدث فى الحاضر بين توم وكيرا، وأهم ما يحدث فى هذا الحاضر هو محاولة كل منهما التأثير العاطفى على الآخر، مع تبادل الاتهامات أحياناً، بأن الآخر هو الذى أفسد العلاقة.

كيرا : لقد سعدنا لست سنوات. وكنت أنت الذى أفسدها. فمعك حين يكون هناك شئ صحيح لا يكون هذا الشئ كافياً أبداً. إنك لا تقيم وزناً للسعادة. بل إنك حتى لا تراها. لأنك دائماً تريد المزيد[٧].

وإذا كانت كيرا تلوم توم هنا بنقص نفسى، أدى به إلى تعمد إظهار خطاباتها إليه، أمام زوجته، فإنه هو نفسه يلومها لسبب آخر تماماً. إنه يلومها لأنها لم تقبل أبداً طبيعة عمله، رغم اقترابها الشديد من عالمه الثرى، وهذا دليل آخر على المنهج الذى يخلط به هير بين العام والخاص، أو بين السياسى والسيكولوجى؛ أى رؤية الفرد فى سياقه الاجتماعى العام. وقد اعتبر بعض النقاد هذه المسرحية مسرحية سياسية بالمعنى الواسع للسياسة، أى بنفس الدرجة التى تعتبر بها بعض مسرحيات إبسن أو تشيكوف مسرحيات سياسية، أو حتى مسرحية شكسبير دقة بدقة، وكلها تكمن "سياسياً" فى الإيمان العميق بأن هناك بالفعل شيئاً يسمى المجتمع وأن هذا المجتمع يشكل أفراده كما يشكله هؤلاء الأفراد فى عملية ديالكتيكية لا تنتهى أبداً ... أو ليست هذه تربة السياسة الحقة، كما قال أحد النقاد؟[٨]

(٢) وجهة نظر إيمى

تعتبر مسرحية وجهة نظر إيمى (١٩٩٧م)، خطوة مهمة فى مسيرة دافيد هير الدرامية، خاصة فى سياق محاولته مزج الشخصى والذاتى بالعام والموضوعى،[٩] ولتجسيد هذه المحاولة فإن هير يدير مسرحيته بنائياً حول أربع لحظات زمنية/مشاهد فى حياة أبطالها: منتصف صيف ١٩٧٩، ثم صيف ١٩٨٥، ثم صيف ١٩٩٣، وأخيرا عام ١٩٩٥م. بمعنى آخر، يتوقف هير عند نقاط فاصلة فيما عرف باسم الحقبة التاتشرية التى غيرت وجه الحياة فى بريطانيا وإلى الأبد، وهو فى هذه التوقفات يحاول رسم صورة بانورامية للفرد وسط التقلبات الاجتماعية الحادة.

وفى هذه المسرحية يستخدم هير المسرح ذاته، ليحتل قلب مسرحيته باعتبار أن ما يجرى فيه يعد انعكاساً لما يرجى فى المجتمع. فبطلة المسرحية إيزمى ESME (٤٩سنة)، ممثلة معروفة فى حى المسارح، المعروف باسم ويست إند، وهى تقطن فى مدينة مجاورة للندن. وللدلالة على يسر حاله، تقدمها المسرحية فى المشهد الأول، وهى عائدة من لندن، من عرضها المسرحى المسائى، فى سيارة أجرة. تعود إيزمى إلى منزلها لتجد ابنتها إيمى وصديقها دومينيك، وقد أحست هذه الأسرة

السوية بأن دومينيك سيجلب التعاسة إلى ابنتهم، إذ أنه يستغل كتاباته لبعض الأعمدة فى الصحف التجارية لكى يحقق مصالحه الشخصية، ولكى يستفيد مهنياً ممن يكتب عنهم (وهو المبتدئ فى عالم الصورة السينمائية والتليفزيونية). ومن المفيد هنا أن نقارن بين دومينيك وإيمى، التى تعتمد وجهة نظرها على مبدأ أساسى هو ضرورة منح الحب بغير شروط، هذا المبدأ الذى يعترف به دومينيك نفسه، ولكن بعد فوات الأوان. يقول دومينيك قرب نهاية المسرحية :

دومينيك: أنت تعرفين مبدأ إيمى، عليك أن تحب كل الناس، يجب عليك أن تحبهم. عليك أن تمنحهم الحب دون أى شرط على الإطلاق. عليك فقط أن تمنحه وفى يوم من الأيام ستأتيك جائزتك. فى يوم من الأيام سوف يرتد إليك هذا الحب[١٠].

من خلال تلك اللحظات الزمنية الأربع/المشاهد يقدم هير الصراع بين شخصياته مجسدا فى وسيطين: الأول هابط (المسرح) والآخر صاعد (التليفزيون والسينما). فالشاب دومينيك يعبر عن وجهة نظره، ووجهة نظر جيله كله، فى المسرح من اللحظات الأولى للمسرحية، باعتبار أن المسرح فن آفل، أو فن ميت، وأن هناك من التغيرات ما جعل الصورة المرئية تحتل

المرتبة الأهم بين الفنون. وفى مناسبة من المناسبات يقولها دومينيك واضحة: "لقد احتلت الصورة مكان الكلمة"، ولأن الواقع الاجتماعى كان يبرر هذه النظرة، فإن دومينيك ينتقل من نجاح إلى نجاح، على المستوى المهنى، حتى يقدم أول أفلامه للسوق عام ١٩٩٥م. أما على المستوى الشخصى فإن حياته مع إيمى -التى نراها حاملاً فى المشهد الأول- تعانى من صعوبة بعد الأخرى: فهو لا يقدم على الزواج منها، حتى بعد أن ينجب، كما أنه يخونها دائماً مع شقراوات السينما.

على الجانب الآخر يعرض هير لانحدار أحوال نجمة المسرح إيزمى: فهى تكاد تكون عاطلة فى الفصل الثانى، ثم تضطر فى الفصل الثالث لقبول العمل فى دور ثانوى، فى مسلسل تليفزيونى شعبى، وهى التى كانت ترفض التمثيل فى التليفزيون أصلا. ثم نراها عجوزا فى الفصل الرابع، وقد هدتها الأعباء الاقتصادية، تقوم بدور صغير فى مسرحية، بالملابس التاريخية التى تكاد تخفى هيئتها.

وبين شقى الرحى، بين الأم إيزمى والرفيق دومينيك، بين مبدئها فى ضرورة الحب ومبدأ رفيقها تحاول إيمى أن تشق طريقها فى الحياة لكنها تفشل. فالأم، رغم مبادئها، تنحدر

حالها الاقتصادية بفعل المضاربة الخاطئة فى الأسهم والبورصة، بينما يصعد نجم رفيقها. تحاول إيمى مرة بعد أخرى أن تقرب بين أمها ورفيقها، لكن دون جدوى، فرفيقها يصعد إلى قمة السلم الفنى والاجتماعى لأسباب لا تنتمى إلى الموهبة أو السلوك الأخلاقى الرفيع. هكذا تظل إيمى تمنح حبها للطرفين حتى يتوقف قلبها عن الخفقان.

فى المشهد الأخير من مسرحية "وجهة نظر إيمي"، يبلور دافيد هير علاقات شخصياته المركبة حين يرينا إيزمى وهى تتأهب لكى تلعب دورها الصغير فى مسرحية من المسرحيات. ساعتها يظهر دومينيك وقد شاهدها - للغرابة - لأول مرة فى حفل الماتينيه، أى قبل أن يلقاها بساعات قليلة. لقد قرر دومينيك أن يطبق "وجهة نظر" إيمى، أو مبدأها، بعد أن ماتت، وكأن موتها كان لازماً لكى يتغير هذا الوحش الإعلامى الصغير. إنه يمنح إيزمى آلاف الجنيهات، لكى تستعين بها على غوائل الزمن، وعلى الوضع المالى البائس للمسرح ولأمثالها. وتتفهم إيزمى، وربما للمرة الأولى، موقف رفيق ابنتها، وتتقبل هبته فى إيماءة تدل على اتساق وجودى، وإن لم تقبل العنف والدموية اللذين يتسم بهما فيلمه الأخير المعروض فى دور العرض.

تنتقل إيزمى من غرفتها إلى موقعها خلف ستار المسرح، مع ممثل شاب حيث يصب كل منهما الماء فوق رأس الآخر، استعداداً لفتح الستار عن المشهد الأول للمسرحية التى يعرضانها فى مشهد شعائرى بسيط، وكأن الممثل الشاب يمسح بزيت التقديس رأس الممثلة العجوز فيما تقوم هى بتعميده. هكذا ينهى هير هذه المسرحية وكأنه يؤكد أن المسرح سيظل دائماً مكاناً مقدساً للاحتفاء بأحزان الإنسان وأفراحه، بانكساراته وانتصاراته، ولكن هير يبدو مشغولاً بالمسرح باعتباره انعكاساً لما يحدث فى المجتمع -كما قلت أنفاً- وربما لهذا السبب جاءت مسرحيته طويلة ومفعمة بالجدل، حول موضوعات متعددة شغلت المجتمع الإنجليزى كثيراً، مثل المضاربة فى البورصة، أو الاستثمار فى الأسهم، أو انهيار شركة لويدز...إلخ. كما أنه يوازن بين هذه الاهتمامات وأسلوبه فى صياغة السمات السيكولوجية للشخصية؛ فالمسرحية تتطرق إلى موضوعات نفسية متعددة، مثل التركيب النفسى للممثلة، وعلاقة الأم بالابنة الوحيدة، والرغبة فى النجاح بأى ثمن. وربما كان ميل هير نحو الجدل هو السبب فى أن النقاد قد أطلقوا على مسرحية وجهة نظر إيمى "أكثر مسرحياته ميلاً إلى أسلوب

برنارد شو". وليس هذا هو التشابه الوحيد بين هير وشو، فمثل شو أيضاً يقدم هير في هذه المسرحية صورة قاتمة لانجلترا في سنوات حكم اليمين التاتشري.

(٣) قبلة يهوذا

في سياق اهتمام عام مفاجئ بالأديب الأيرلندي الشهير أوسكار وايلد، أقدم دافيد هير على اتخاذه بطلاً لمسرحية قبلة يهوذا (١٩٩٨م)، لكن هذا لم يمنع هير من الإشارة المتكررة إلى أن موضوع مسرحيته الحقيقي هو الصراع بين الحب والكراهية. وهذا يعني أن هير يستخدم وايلد تكئة لمناقشة موضوعه الأثير: كيف يؤثر المجتمع في الفرد وكيف يصطدم هذا الفرد بمجتمعه. ولتحقيق هذه الغاية لجأ هير إلى اختيار واحد من أكثر المجتمعات محافظة ورجعية، هو المجتمع الفيكتوري، كما لجأ إلى اختيار واحد من أكثر الكتاب فردانية وذاتية، هو أوسكار وايلد. وبين الطرفين النقيضين يدير دافيد هير مسرحيته قليلة الشخصيات.

وشأن معظم مسرحيات هير في تلك السنوات، فإن البناء الهندسي الطابع يغلب على قبلة يهوذا؛ فالمسرحية تنقسم بنائياً إلى فصلين، يضاهي كل منهما الأخر، ويركز كل منهما على

لحظة حاسمة فى تاريخ أوسكار وايلد.

تقع أحداث الفصل الأول فى إحدى غرف فندق كادوجان فى لندن، بعد ظهر يوم الجمعة ٥ إبريل عام ١٨٩٥م، وأهمية هذا اليوم ترجع إلى أنه اليوم الذى خسر فيه وايلد قضيته التى رفعها ضد والد "صديقه"، بوزى وهو ماركيز كوينزبرى. بهذه الخسارة يستطيع الأب إبلاغ البوليس والقبض فورا على وايلد، المتهم بالقيام بتصرفات وسلوكيات "سودومية". والجميع يعرف أن الماركيز فاعل هذا لا محالة، ما لم ينفد وايلد بجلده إلى أوروبا، هاجراً صديقه "بوزى"، أو "لورد ألفريد دوجلاس".

أمام هذا "الموقف" يقدم هير ثلاثة اختيارات: الأول هو موقف بوزى الرافض لهرب وايلد بجلده إلى فرنسا؛ ذلك أنه يرى أن الحب الإغريقى بينهما يستأهل مثل هذا الصمود فى مواجهة الأب الظالم (وإن كان حكمه بالظلم على الأب يعود إلى أسباب أخرى تماماً). الاختيار الثانى أكثر حيدة وهو موقف روس Ross، (أول رجل فى حياة وايلد)، الذى يختار لوايلد الهروب، لأن السجن والإهانة ينتظران وايلد، ويمثل روس هنا أيضا موقف كونستانس زوجة وايلد.

أما الاختيار الأهم فهو اختيار وايلد نفسه، وهو الاختيار الذى يتغير من البقاء إلى جوار محبوبه مهما كان الثمن، خاصة أن المحبوب بوزى يجرى بعض الاتصالات السياسية لانقاذه، إلى "الاستسلام" التام لإرادة المجتمع، رغم أنه يعرف أن الاستسلام يعنينهايته الحتمية. لكن وايلد يغير موقفه حين يغير المحبوب موقفه، فحين يتأكد "بوزى" من فشل أقاربه فى إنقاذ وايلد، يغير موقفه من وايلد. وحين يرى وايلد رغبة بوزى فى التخلى "المؤقت" عنه، تظلم الدنيا فى عينيه، فلا يرى مبرراً للهرب، ولهذا السبب يطلب وايلد وجبة شهية وينفق كل ما يملك على خدم الفندق، ثم يطلب منهم أن يسمحوا للصحافة والبوليس أن يدخلوا إلى غرفته. إن خيانة "بوزى" (أو يهوذا كما يشير العنوان)، هى التى تدفع وايلد لتجرع كأس اليأس التام، لحد الموت.

فى الفصل الثانى نرى لحظة أخرى من لحظات الاختيار: فبعد أن قضى وايلد عقوبته فى السجن، قرر العيش منفياً فى إيطاليا. وهناك يصل إليه "بوزى"، ويعيش معه، لكن علاقتهما لا تعود إلى ما كانت عليه فى السابق أبداً. ومن الطبيعى أيضاً أن يصل الطرف "المحايد" روس إلى نفس المكان، وأيضاً حاملاً

وجهة نظر كونستانس، وبمجرد وصوله يحاول جاهداً إظهار حقيقة "بوزى" لوايلد: شخص غير قادر على الحب والعطاء، مستغل؛ يعيش عالة على وايلد المفلس المحطم. وسرعان ما يثور وايلد عليه، لكن خطاباً صغيراً يصل إلى بوزى من أسرته، يقلب الموقف رأسا على عقب: إن أسرته تعرض عليه المغفرة، وبعض الفضة إذا ما هجر وايلد. وهذا ما يفعله "بوزى" سريعاً، وتكون هذه هى خيانتة الثانية لوايلد، الذى يقرر البقاء هناك وحيداً فيما يظلم المكان من حوله.

وكما استخدم هير المسرح كناية عن المجتمع فى "وجهة نظر إيمى"، فإنه يحرك شخصياته، فى قبلة يهوذا، باعتبارها شخصيات واعية بأنها "تلعب أدواراً" فى الواقع. فالفصل الأول يظهر وايلد على وعى بأنه يلعب دور الضحية لمجتمعه، فى مأساة من صنع الآخرين. واللافت للنظر أن بوزى أكثر من يتهم وايلد بالاستسلام للقدر، والمصير، والمكتوب.

بوزى: أجلس هنا وقل لنفسك إن مصيرك قد تقرر..إن الموضوع كله مكتوب سلفاً على النجوم[١١].

وفى الفصل الثانى يتحول وايلد للعب دور أخر هو دور الشهيد، أو دور المصلوب: ففى عام كامل، مثلاً، من عامى

سجنه، اعتاد وايلد أن يبكى، فى نفس الساعة التى بكى فيها المسيح.

ومن الواضح أن "روس" و"بوزى" يمثلان جوانب مختلفة من ضغوط المجتمع على أوسكار وايلد، إلا أن المجتمع الفيكتورى كله هو الشخصية الحاضرة الغائبة، فى كل صفحة من صفحات المسرحية. هذا المجتمع يطارد فريسته أوسكار وايلد فى كل لحظة من لحظات حياته، فأثناء محاكمته، لا يرى وايلد إلا عيوناً متعطشة لدمائه، وفى الشوارع يبصق الناس عليه، وقبل أن يصل إلى الفندق تكون الصحافة الفاضحة هناك لكى تكون شاهداً على لحظات القبض عليه، وفى اللحظات الأخيرة من الفصل الأول، يذكر خادم الفندق لوايلد أن الجماهير قد تجمعت فى طريقها للفندق، لكى تقضى عليه.

بمثل هذه اللمسات، يقدم دافيد هير هذا المجتمع فى صورة شديدة القبح والتشوه؛ باعتباره مجتمعاً لا أخلاقياً، منفصماً: إنه مجتمع يغمض عينيه عن ممارسات وايلد، لكنه يبرز أنيابه إذا أعلن وايلد هذه الممارسات،لأن وايلد، بهذا الإعلان، يكون كمن وضع المرآة فى وجه المجتمع الفيكتورى، ولهذا تكون ثورة هذا المجتمع عنيفة ضده. إن جريمة وايلد فى المسرحية ليست

الجنسية المثلية بل الإعلان عنها.

سبب آخر لثورة المجتمع الإنجليزى المحافظ، هو أيرلندية أوسكار وايلد: فالمجتمع الإنجليزى قد يسمح لوايلد بأن يلعب دور المسامر، لكن إذا تمادى وايلد فى مسامرته بشكل يقلل من هيبة الإنجليز، فإنهم يشرعون ضده كل أسلحتهم باعتباره "أجنبياً". إن هذا المجتمع يقضى على وايلد الأيرلندى، لكنه يتغاضى عن "الجرائم" المشابهة التى يرتكبها "بوزى" لأنه إنجليزى، بل أرستقراطى. هذا المجتمع القاتل لا يترك وايلد وشأنه حتى وهو فى إيطاليا، فهو يرسل إليه رسله هناك لكى يقطع صلته بالمحبوب بوزى. حين ينقل روس غضب زوجته كونستانس يثور وايلد :

روس: هل تتعجب من أنها غاضبة ؟ إنه الشىء الوحيد الذى تطلب منك ألا تفعله!.

وايلد : هى ؟ ليست هى فقط ! العالم بأسره (يضحك بمرارة) أنتم جميعاً حاقدون. أنتم جميعاً قساة. كل فرد منكم. العالم يضعنى فى السجن لكى يثبتوا أن بوسعهم تدمير علاقتى بلورد ألفريد دوجلاس.

روس: العالم ؟.

وايلد: نعم. وها أنت تكتشف أنكم لا تستطيعون. ولذلك فإن العالم يبحث عن انتقامه[١٢].

والحادث أن العالم ينجح فى النهاية فى إنهاء علاقة الحب، بل فى إنهاء حياة وايلد نفسه بعد قليل.

(٤) طريق الآلام

تمثل مسرحية "طريق الآلام" (التى قدمت على المسرح عام ١٩٩٨م)، مكانة فريدة فى أعمال دافيد هير، والمسرحية تقرير شخصى عن زيارته لإسرائيل، ثم الأراضى الفلسطينية المحتلة، وقد قدمت ترجمة لها فى صحيفة أخبار الأدب، ٢٣ ديسمبر ٢٠٠١ . وترجع أهمية المسرحية لأسباب عديدة نجملها فى التالى:

(أ) إنها أقرب إلى "التقرير الدرامى"، أو قراءة الموقف الدرامى بين الفلسطينيين والإسرائيليين لأنها مسرحية تسجل أسباب زيارة دافيد هير لإسرائيل، ثم لقطاع غزة، للمرة الأولى عام ١٩٩٨م. كما أنها تقدم تفسيره الشخصى للصراع الدامى فى الشرق الأوسط واستنتاجه لمستقبل الصراع هناك[١٣].

(ب) لهذا السبب فإن المسرحية عبارة عن مونولوج طويل، يتقمص فيه الراوى جزئياً بعض الشخصيات التى يلقاها على

الجانبين العربى والإسرائيلى.

(ج) إن دافيد هير نفسه -وربما للمرة الأولى فى حياته- قد وقف على خشبة المسرح ليقدم هذا المونولوج، وهو يشير فى النص المنشور إلى أن المؤلف هو أنسب من يقدم المسرحية على المسرح. ولقد قوبل أداء هير بالاستحسان، حين قدمها فى لندن، ثم فى برودواى بعد ذلك.

(د) إن الباعث على الزيارة يتسق تماماً مع الموضوع الذى شغل هير خلال تلك السنوات: موضوع "الإيمان" بكل تجلياته فى الفرد والمجتمع، فى الحب والكراهية، فى علاقة الماضى بالحاضر. إن هير يذكر فى مقدمة أسباب زيارته لإسرائيل إن الإسرائيليين ما زالوا يقاتلون لأنهم "مؤمنون" بشىء ما.

(هـ) يتميز هير بقدر كبير من النظر الموضوعى المتوازن إلى جانبى الصراع (وزوجته يهودية)، فهو يقرر، مثلا، زيارة غزة أثناء زيارته لإسرائيل، باعتبار أن غزة هى "مرآة" إسرائيل، أو جانبها السفلى غير المرئى. ونظرة هير الموضوعية ليست نظرة شخصية درامية، بل نظرته الشخصيه ككاتب مسرحى معاصر.

(و) يلعب المسرح دوره الذى يكاد يكون تقليدياً الآن كاستعارة معبرة عن حال المجتمع: وفى "طريق الآلام" (هو

الطريق الذى قطعه المسيح حتى بقعة الصلب) يشير هير إلى علاقة ثلاثة كتّاب مسرح بمجتمعاتهم: هؤلاء الكتّاب هم هير نفسه، وهيرتزل، وشكسبير. والمسرحية الشكسبيرية موضع الإشارة هى "روميو وجوليت" التى كانت موضوع إنتاج مشترك بين الفلسطينيين والإسرائيليين، فى محاولة منهم - كمسرحيين- تهيئة الإطار العام لتحقيق السلام.

(ز) نشر هير مسرحيته تلك للمرة الثانية فى صحيفة "الجارديان" عام ٢٠٠٠م، مع مقدمة يشير فيها إلى أن هذه المسرحية قد نجحت بالفعل، فى لفت أنظار بعض معارف هير، إلى أهمية الصراع الدائر فى الشرق الأوسط، ولهذا السبب فقد تحول موقف هؤلاء من السلبية إلى التلقى الإيجابى، أو المشاركة فى محاولة حل القضية الشائكة.

(ح) على عكس كتّاب كبار آخرين، فإن قراءة "دافيد هير للموقف الراهن، تحمل قدراً كبيراً من التعاطف مع القضية الفلسطينية، لكنها نظرة لا تفقد قدرتها على نقد بعض سلبيات رآها هناك. ومن أكثر الأمور أهمية هنا -على الأقل بالنسبة لى- هو نظرة هير -الكاتب الغربى- إلى وجود إسرائيل باعتباره محكوماً عليه بالفناء، لأن الإسرائيليين "غرباء"، بالمعنى

الأيكولوجى؛ أى أن التكوين المجتمعى والبيئى للمنطقة العربية لابد أن يلفظهم باعتبارهم غير متوائمين، أو "أجسادا غريبة".

(٥) سريرى الزنك

والسرير المشار إليه هو سرير الموت، وهذه المسرحية هى الأخيرة فى إنتاج هير المسرحى حيث قدمت على المسرح فى عام ٢٠٠٠م. ومسرحية سريرى الزنك ليست غريبة على موضوع هير الأثير وهو الإيمان-الحب-العطاء، وإن كانت المسرحية تنظر إليه من الزاوية النقيضة وهى زاوية الإدمان بكل تجلياته، بما فى ذلك "إدمان الأيديولوجيا". والمسرحية تنويعة قوية هذه المرة على علاقة الفرد بالمجتمع، وقوتها تنبع من أنها تضرب مباشرة فى قلب الإيمان بالأيديولوجيا الماركسية، والانخراط فى الحزب الشيوعى، ثم الكفر بالأيديولوجيا، أى أيديولوجيا. فى مقابلة بين الشيوعى السابق فيكتور والشاعر الشاب بول :

فيكتور : كنت شيوعياً.

بول : نعم

فيكتور يتوقف

ماذا تعنى ؟ هل هذا هو سبب نشوء اهتمامك بالعقائد ؟

فيكتور : بشكل ما. من الواضح أن الصحف اعتادت القول

بأننى كنت ماركسياً ذات مرة. أنهم غير قادرين على استخدام الكلمة الصحيح. أنا فى غاية الإصرار. أنا لم أكن ماركسياً. لقد كنت شيوعياً. أنا استخدم الصدمة كاملة[١٤].

والمسرحية عبارة عن نظرة إلى الخلف، أى أنها مجموعة مشاهد استرجاعية إلى علاقة سريعة وغريبة بين بطلها الشاب "بول بلباو"، والشيوعى السابق، رجل الأعمال الحالى "فيكتور كوين" (فى الخمسينات من عمره)، وزوجته الدانمركية الحسناء إلزا، ذات صيف ساخن. وفى خطاب مباشر بعد خطاب مباشر للجمهور، يقص بول ذكرياته مع هذه الأسرة، ثم يعود إلى الماضى منغمساً فى الحدث الدرامى.

وبول شاعر، وصحفى مفلس، وهو يصل إلى منزل فيكتور لإجراء حديث صحفى مع واحد من أباطرة الإنترنت فى بريطانيا[١٥]؛ هو فيكتور المتمنع دائماً عن مثل هذه الأحاديث. ولكن الموقف ينقلب إلى نقيضه حين نرى أن فيكتور هو الذى يقوم بدور المحاور، كما أن الحوار يدور حول حياة بول وبخاصة شعره وإدمانه للخمر، ومحاولة إحدى المنظمات (وتسمى AA) مساعدته. ولسبب ما يقوم فيكتور بتعيين بول فى مؤسسته الكبرى كاتباً أو مبتكراً لشعارات تروج لأعمال الشركة. وربما

يعود سبب التعيين إلى عطف فيكتور، أو رغبته فى تبنى بول، أو التكفير عن فقدان حياته للشاعرية، أو رغبة فى التباهى بتوظيف الشعراء فى مملكته...كل هذه أسباب جائزة، والنص غير حاسم فيها. لكن اللافت للنظر أن فيكتور المجرب يبدو وكأنه يقوم عمداً بالتقريب بين بول وإلزا، أو يبدو على الأقل غير واع بأن التقارب بينهما سيحدث لا محالة. فإذا كان بول يعالج من الإدمان فإن إلزا كانت مدمنة فى الماضى، كما أن كليهما شاب، فى مقتبل العمر.

وكما هو متوقع يحدث "الالتقاء" بين بول وإلزا. ويتحول بول إلى صديق للعائلة، وهذه الصداقة تقدم وجهتى نظر متعارضتين فى "الإيمان"، أو فى الإدمان بمعنى أدق. فالشاعر بول يؤمن بجدوى هذه الجمعيات أو المنظمات، لكن تجربة فيكتور مع الحزب الشيوعى الإنجليزى تركته "مؤمناً" بأن مثل هذه التجمعات لا تشفى المريض من دائه، بل إنها لاتفعل أكثر من تحويل إيمان الفرد بشىء إلى الإيمان بها وبأهميتها. إن مثل هذه المنظمات، من وجهة نظره، تحل بديلاً للإيمان بشىء حقيقى وجوهرى، لأنها تشفى "المريض" من كل رغبة إلا الارتباط بها. وجهة نظر فيكتور هى أن منظمة - A A مثلها مثل أية منظمة

أخرى – تحاول أن تكون "عقيدة" تحل محل إدمان بول للخمر، ولذلك فإن وجهة نظره هى أن بول لا يمكنه أن يتوقف عن الخمر كلية لأن ذلك يتساوى مع فقدان الرغبة ذاتها، بل عليه أن يتعلم أن يكون قادراً على التوقف عن الشراب فى الوقت المناسب. ليس غريباً إذن أن نرى فيكتور وهو يغرى بول بكأس من "المارجريتا" فى إحدى أمسيات الصيف، إلى أن يشربه بول فى النهاية..

لكن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك: فالخمر عند بول تعنى القدرة على كتابة الشعر، وممارسة الحب أيضاً. لقد أدمن بول الخمر إثر علاقة عاطفية فاشلة تركته هائماً شريداً. وإلزا تحاول جاهدة أن تعيد إليه القدرة على الحب دون الخمر، إلا أنها تفشل فى النهاية، لأنها تكتشف أن بول ليس مدمنا للخمر، بل مدمناً للوم نفسه، ولو كان الأمر أمر إدمان خمر لنجح فى التوقف مثلما نجحت هى فى السابق.

لقد وصلت علاقة إلزا بزوجها فيكتور إلى طريق مسدود، كما يبدو، ذلك أنها ترفض أن تنجب لفيكتور أطفالاً، لأنها أنجبت للدنيا طفلين من زواج سابق، وهى لا تريد إنجاب المزيد من التعساء للدنيا. ورغم أن فيكتور ساعد إلزا فى التوقف عن

إدمـان الخـمـر فـإنهـا تنظر نظرة شك إلى المستـقـبل، فى ظل المنافسة الشرسة التى بدأ فيكتور نفسه يعانيها.

ورغم أن فيكتور يتربع على عرش شركة رأسمالية ناجحة، إلا أن هير يرجع هذا النجاح إلى قدرات فيكتور التى حصلها حين كان منتمياً إلى الحزب الشيوعى. إن فيكتور ما زال قادراً على النظر إلى المجتمع الإنجليزى نظرة تحليلية، وقادر على النظر المتعمق إلى ما وصلت إليه الرأسمالية العالمية. وقادر، أيضا، على فهم التناقضات باعتبارها شرطا للحياة، فإذا توقفت التناقضات توقفت الحياة. ورغم هذا كله فإن تجربة فيكتور مع الحزب ومبادئه الأيديولوجية قد زرعت الشك فى قلبه(١٦). لم يعد فيكتور مقتنعاً بأن الإيمان فى حد ذاته يشكل قيمة، بل إن القيمة تكمن فى الشىء الذى تؤمن به. وربما كانت التغيرات التى شهدتها الأنظمة الماركسية، سبباً رئيسياً فى فقدانه الإيمان، لكن النظام الرأسمالى هو الآخر يفقده شركته، أو مؤسسته الخاصة، بفعل المنافسة الشرسة فى السوق العالمية. ثم يموت فيكتور فى حادث سيارة، بعد أن يترك بول هذه الأسرة ويعود إلى مؤسسته العلاجية.

إن الجانب السياسى أو الاجتماعى فى مسرحية "سريرى الزنك" يعد جانباً مهماً، لكن الجانب السيكولوجى فى تركيب الشخصيات الثلاث: فيكتور وبول وإلزا أكثر أهمية. إن أنسب المداخل إلى فهم هذه العلاقة السريعة، والغريبة، التى نشأت بين بول وآل كوين هو المدخل النفسى. ففى المشهد الأخير للمسرحية -مثلاً- يعود بول للاعتراف بأنه فكر فى مقولة يونج بعد موت فيكتور: "حين نحب شخصاً آخر فإن هناك إغراء فى أن نحب فيه ما نفتقده فى أنفسنا فقط. لكن البحث عن إكمال أنفسنا مع شخص آخر لا يمكن أن ينجح أبداً". هذه المقولة عن التوق الأبدى للاكتمال بالآخر، تعنى أنه توق لا مهرب منه، لكنه محكوم عليه بالفشل فى النهاية. ويبدو أن هذه المقولة، هى التفسير الأنسب لمحاولة "المسيس" فيكتور تعويض ما ينقصه (من شاعرية وإيمان) فى شخص بول. وبهذا الفهم تكون "سريرى الزنك" قد نجحت فى الموازنة بين جوانبها السياسية وجوانبها السيكولوجية، ويكون دافيد هير قد نجح إلى حد بعيد فى مزج أشياء يصعب مزجها فى المسرح، وأهمها الجوانب الذاتية والسياسية فى تكوين الشخصية الدرامية.

الهوامش

(١) - أقدم هير على إعداد بعض العروض المسرحية عن مسرحيات عالمية شهيرة مثل مسرحيات بيرانديللو قواعد اللعبة (١٩٧١م) وبريخت حياة جاليليو (١٩٩٤م) والأم شجاعة (١٩٩٥م) وتشيكوف إيفانوف (١٩٩٧م) وأخيراً شنتزلر الدائرة. والتى أسماها الغرفة الزرقاء (١٩٩٨م) والتى قامت ببطولتها على المسرح النجمة السينمائية نيكول كيدمان.

(2) Richarad Allen Cave, New British Drama 1970 - 1985. Colin Smythe, 1989, p.188.

(3) - John Bull, New British Political Dramatists, Macmillan. 1994, p.10.

(4) - Janelle Rienelt, after Brecht : British Epic Theatre. The University of Michigan Press, 1994, p.142.

(5) - Corol Homden, The Plays of David Hare, Cambridge. University Press, 1995, 1995, p.231.

٦- أشار بعض النقاد إلى أن اختيار هير لشخصية صاحب المطعم لم يكن مصادفة، ففى تلك الحقبة (الثمانينيات) كان أمثال هذا المالك قد ارتفعت أسهمهم فى الحياة العامة، لدرجة أن الصحف كانت تتحدث عن حياتهم الخاصة، وطموحهم، وذوقهم فى الملبس والنساء ..إلخ. كانت شخصية صاحب المطعم، نموذجاً للمضيف المؤقت الذى لا تصادقه تماماً، ولا تقتصر علاقتك به على تعامل مادى عابر. انظر :

John Peter, The Price of Love, The Sundy Times Culture. 14 May 1998 p.20.

(7) - David Hare, Skylight, Faber & Faber, 1995, pp. 94-5.

(8) - John Peter, op. cit, p.20.

٩- قدمت مجلة المسرح ترجمة لهذه المسرحية، دون أى احتفاء نقدى فى عدد سبتمبر ١٩٩٩م، تحت الاسم المشار إليه، وقد فضلت الاحتفاظ بنفس الاسم الذى استخدمه مترجمها إبراهيم محمد إبراهيم.

(10) David Hare, Amy's View, Faber & Faber, 1997, p.121.

(11) - David Hare, The Judas Kiss, Faber & Faber, 1998, p.42.

(12) - Ibid, p.89.

١٣- استخدم دافيد هير بعض عناصر سيرته الذاتية فى مسرحية أسنان وابتسامات كما استخدمها فى مسرحيته التالية سريرى الزنك ، ولكن "طريق الآلام" لا تستخدم عناصر من سيرته الذاتية "بشكل مستتر" وإنما بشكل مباشر وواضح. ورغم هذا كله فإنه لا يعد من الكتّاب الذين تعتمد مسرحياتهم اعتماداً كبيراً على سيرة حياتهم.

14- David Hare, My Zinc Bed, Faber & Faber, 2000, pp. 14 - 15.

١٥- لم يكن استخدام هير لمهنة فيكتور مجرد مسايرة لموضة الكتابة عن الانترنت بل قصد منها الإشارة إلى التحول الحاد فى حياة بطله من الانغماس فى العمل العام إلى تنكب ذروة المجتمع الرأسمالى فى أحدث تجلياته العملية وهو الإنترنت ، راجع مقال :

Charles Spencer, The Daily Telegraph, 15.9. 2000.

١٦- تبدو عناصر السيرة الذاتية لدافيد هير في مسرحية سريرى الزنك واضحة، وقد أشار إليها كثير من النقاد ، وهى أوضح ما تكون في مقال بعنوان "صورة ذاتية للمؤلف المسرحى ؟ لمزيد من التفاصيل راجع:

John Peter A Portrait of The Playwright ?, The Sunday Times, Culture 24, September 2000, p.19.

هيــوارد بــاركــر

تجليات ظاهرة مسرحية فريدة

كان العام هو ١٩٩٠م. وكان المكان هو "لندن".

وكانت الظاهرة اللافتة للنظر فى عالم المسرح المضطرب، بعد سقوط حائط برلين فى العام السابق، هو تقديم ثلاث مسرحيات، فى نفس الوقت، لكاتب معروف هو هيوارد باركر، المولود عام ١٩٤٦. ورغم أن باركر لم يكن لم يكن كاتباً جديداً على الساحة المسرحية، إلا أن تقديم ثلاث مسرحيات متزامنة لكاتب واحد كان أمراً مثيراً. ورغم أن باركر بدأ عروضه المسرحية الطويلة مع منتصف السبعينيات، إلا أن السنوات الثلاث السابقة، على التاريخ المشار إليه أعلاه قد شهدت غزارة فى إنتاجه المسرحى، حولت باركر إلى ظاهرة متفردة.

الفرقة التى كانت تقدم المسرحيتين الأولتين، هى فرقة أنشأها أعضاؤها من الممثلين والمخرجين، لغرض واحد هو تقديم أعمال هيوارد باركر، فقط: الفرقة هى "مدرسة المصارعة"، وقد أنشئت هذه الفرقة عام ١٩٨٨م، وقدمت مسرحيته "العشاء الأخير"، فى جولة بريطانية واسعة فى العام نفسه، كما أنها

كانت تعد لمشروع رابع، هو إعادة عرض مسرحيته "انتصار"، التى كتبها عام ١٩٨٣م.

لم يكن باركر كاتبا مجهولا، فحين قامت فرقة مدرسة المصارعة بتقديم مسرحيته العشاء الأخير، كان يتم تقديم موسم كامل له فى مسرح الميدان فى لندن: قدم له المسرح "الاحتمالات"، و"الصدمة"، و"عضة الليل"، وقراءة لبعض أشعاره، وتجب الإشارة هنا إلى أن باركر نشر عدة دواوين شعرية. إنما تم إنشاء الفرقة كنوع من الاحتجاج على عدم اهتمام المؤسسات المسرحية الكبرى "الاهتمام المناسب" بهذا الكاتب، صحيح أن فرقة شكسبير الملكية كانت قد قدمت له مسرحيات "هذا الخير بيننا" (١٩٧٧م) و"مغزى السجن" (١٩٧٨م) و"حياة الولد الصاخب" (١٩٨٠م)، ثم قدمت له موسماً فى المسرح الصغير للفرقة، تضمن مسرحيات "جرائم فى بلاد حارة"، و"القلعة" (١٩٨٥م)، ولكن تقديم كل هذه الأعمال، فى تلك الفرقة، اعتمد على حماسة المخرج إيان ماكدرميد فقط. وكان هذا المخرج مهما فى تلك الفرقة.

نظرة إلى الخلف:

فى حقبة السبعينيات، قدمت المسارح الإقليمية والصغيرة عدة مسرحيات لباركر مثل: إدوارد – الأيام الأخيرة (١٩٧٢م)، وألفا ألفا (١٩٧٢م)، وأحكمى يا بريطانيا (١٩٧٣م)، وكلو (١٩٧٥م)، وانتصار: خيارات فى رد الفعل، (١٩٧٣م) و وجنة (١٩٧٠م)، ولم ينج أحد (١٩٧٠م) -كتبها رداً على مسرحية إدوارد بوند الناجى- ثم ستريبويل (١٩٧٥م).

هذا قليل من كثير، لكننا يجن أن نلتفت إلى كثافة الموضوعات التى تعالجها تلك المسرحيات، وللدلالة على ذلك نكتفى بالإشارة إلى مسرحيته كلو.

قدم باركر مسرجيته كلو لأول مرة عام ١٩٧٥م، وهى تتبع حياة قواد يدعى نويل بايلدو (واسم التدليل كلو)، حتى يرتفع نجمه بعد الحرب العالمية الثانية فى جنوب لندن ليصل إلى النجومية السياسية فى أروقة وستمنستر. أما فى اللحظة الراهنة فهو على علاقة آثمة بزوجة وزير الداخلية، لكنها تعشق السلطة فلا تفر معه حين تدور عليه الدوئر. فالصدام بين "القواد" والوزير يؤدى إلى قيام الفرع المخصوص (البوليس السياسى)، بالقبض على كلو، وإيداعه مستشفى الأمراض

العقلية. هنا يقدم باركر -فى الفصل الثالث للمسرحية- خادمين يقومان على خدمة كلو، ويتحدثان إلى المتفرجين عن حياتهما وتاريخهما: فالأول إرهابى، يحكى عن أول قنبلة فجرها فى إيرلندا الشمالية، والآخر مساعد لمنفذ حكم الإعدام...وهما يتحدثان عن أشياء أخرى كثيرة، لكن الصدمة تتمثل فى أنهما سجّانا كلو، والجميع فى مصحة عقلية، وقد تم اختيارهما بدقة "لحراسته" إلى أن يقوما بإغراقه فى حمام...بينما يعلن وزير الداخلية موته فى حادث.

هذه مجرد "عينة من موضوعات باركر: فهو قد يتطرق فى مسرحية واحدة للصراع الطبقى، والعلاقات الأسرية المتفسخة، والعلاقة بين الدعارة والسلطة -كل ذلك فى شكل درامى مرن يسهل فيه الانتقال الزمانى والمكانى. إن معظم مسرحيات باركر تحتفى كثيراً بسمات المونتاج؛ أى المزج بين الأماكن، والتواريخ، والشخصيات؛ فهو لايعنيه بأى حال خلق أى نوع من أنواع الإيهام. إن باركر صاحب قضية، أو موقف، أو مقولة، وفى سبيل توضيح هذه القضية فإنه يركب كل صعب من فنون المسرح وتقنياته.

لمثل هذه الأسباب، ولغيرها، احتل هيوارد باركر مكانة

مستقلة بين أقرانه من الكتّاب الجادين فى تلك السنوات: كان باركر ابناً لأحد نشطاء الحركة النقابية البريطانية لكنه -أى باركر- لم يكن ماركسياً، ولا يؤمن بأن وظيفة المسرح هى الوعظ، والمناقشة، والدعوة لمنهج سياسى، أو أيدولوجى بعينه، بل إن مسرحياته تعتمد على إثارة واستفزاز المتفرج وجدانيا، ودفعه إلى إعادة التفكير فى مسلمات كثيرة. ومن أقواله اللافتة للنظر فى هذا السياق: "خشبة المسرح هى المكان الأخير الباقى لممارسة حرية إهانة المجتمع...الملعب الأخير لإثارة العواطف .. المكان المفتوح الأخير للحكم النقدى على المجتمع الوحشى المتصارع".

المسرح والتاريخ:

حين وصلنا إلى العام ١٩٩٠م، كان مسرح الرويال كورت يقدم مسرحيتين لباركر هما "سبعة لير" و "جلجو"، (النصف الأول من كلمة جلجثة بالإنجليزية)، أما المسرحية الثالثة التى كانت تقدم فى نفس الوقت فهى مسرحية "مشاهد من التنفيذ"، من إخراج أحد أهم المتحمسين لباركر، وهو إيان ماكدرميد، والبطولة للنجمة جليندا جاكسون.

سبعة لير، فى أحد أدوارها، اقتفاء حياة الإنسان فى أطواره السبعة من الميلاد إلى الموت، كما أنها إعادة طرح لبعض الأسئلة على مسرحية شكسبير الشهيرة الملك لير: أسئلة من مثل "ماالأسباب التى أدت بالملك لير إلى عدم الثقة فى حب كورديليا له؟"، و"كيف اختفى دور الملكة الأم من المسرحية تماماً إلا فى إشارة عابرة؟"، و"ماالأسباب التى أدت بجونريل وريجان إلى الإساءة إلى أبيهما الملك؟".

فى مسرحية باركر، يولد "لير" حكيماً، وخلافاً للمعتاد فإنه يبحث عن الجهل. وهكذا ينتقل لير من الحكمة إلى خرف الشيخوخة فى النهاية، وهو ينتقل عبر هذه الأطوار على يدى مربيه، أحد القساوسة (للغرابة، قام بالدور ممثلة) وهذا القس يظهر له الجانب السيئ من نفسه، عن طريق تعليمه القسوة، والشك، والعبث بأقدار الناس: فحين يتولى لير العرش خلفاً لأبيه، فإنه يعين شحاذاً دوقاً لجلوستر، ويعين وزير القصر بهلولاً ، كما يقدم على الزواج من ابنة معشوقته المفضلة (وهى لم تبلغ السادسة عشرة بعد)، وتدعى كلاريسا.

وخلافاً لكل من يحيطون بالملك لير، فإن كلاريسا لا تؤمن إلا بقول الحقيقة، وهنا تصطدم الإرادات وتتفجر المتناقضات. لكن

كلاريسا، بحكمتها، تخرجه سالماً من الكوارث والحروب التى يخوضها برعونته، وتنقذه من المؤامرات التى تحاك ضده. ما يقوله باركر، ببساطة هنا، هو أن حكمة الزوجة وصدقها ومساندتها للملك، هو الذى يؤدى إلى استمرار الشر الملكى، وإلى امتلاء السجون بالساخطين.

فى رحلة عمره المضطربة تلك، يتوق عقل لير للخلاص، فيحاول الطيران فى طائرة بدائية تشبه طائرة ليوناردو دافنشى (وباركر لايهتم بمصداقية التاريخ) فيفشل، ويتم إعدام مخترعها. وفى شيخوخته، يعتزل "لير" مع معشوقته القديمة فى أحد الأبراج، وفى شيخوخته أيضاً يشجع "لير" "كلاريسا" على إقامة علاقة مع "كنت" الذى يحبها بالفعل، وتكون "كورديليا" هى ثمرة هذا الحب. ولهذا فإن "لير" يحاول إغراقها فى برميل من مشروب الجن!؟.

هذا قليل من كثير فى هذه المسرحية.

ولعل هذا يدلنا على ما قد يعتبره البعض عيباً: افتقار المسرحية إلى الوحدة العضوية؛ فهناك موضوعات فرعية أخرى كثيرة يصعب الإحاطة بها، دع عنك المناقشات المكثفة التى

تتناثر فى ثناياها عن علاقة الفرد بالتاريخ، أو العلاقة بين الذكر والأنثى، أو عن عقدة أوديب عند الملك ليـر!! ومـا يزيد إرباك المتفرج، هو خلط باركر بين الأزمنة الدرامية عن قصد، أو المزج بين الشخصيات غير المتزامنة. لكن النتيجة المؤكدة لهذا كله هى دفع المتفرج دفعاً للتفكير، وإلى معاناة هدم المقدسات، وإلى إثارة اضطرابه بما يراه. وباركر لا يفلت متفرجه، ولو للحظة واحدة، بل يواصل صدمه بكل وسيلة ممكنة.

الفنان:

لأن باركر يكتب مسرحيات ذات موضوعات وشخصيات متشعبة، فإنه من الصعب تلخيص مسرحياته بشكل عام، لكن الفنان قد يبدو أحد أهم الشخصيات التى يعتنى بها. والحقيقة هى إن باركر يستخدم الفنان لفحص علاقة الفرد بالأيديولوجية الحاكمة، والفنان هنا نموذج للفردانية المناقضة لانضباط وآلية، نظام الدولة. ففى مسرحية "لوم بلا نهاية"، مثلا، يضع باركر أحد الفنانين فى قلب كل من النظامين الشيوعى والرأسمالى، على التوالى، ويمتحن رد فعله إزاءهما، وتمرده عليهما معاً.

ومسرحية "مشاهد من التنفيذ"، التى كانت تقدم ل"باركر"

عام ١٩٩٠ تؤكد مانقوله؛ فالمسرحية معالجة لعلاقة الفنان المركبة والمتعارضة مع السلطة، إذ تكلف إمارة فينيسيا الرسامة جالاكتيا بتخليد ذكرى النصر البحرى على الأتراك المسلمين، فى معركة (ليبانتو) فى القرن السادس عشر، عن طريق رسم لوحة ضخمة. لكن الرسامة الحرة، تصطدم بالحكام الرسميين، لأنها تظهر بشاعة الحرب وفظاعتها فى اللوحة، بدلاً من التمجيد المجرد، والمطلق. ويحكم على الرسامة بالسجن، لكن الدولة تنجح فى تحويل هذه الرسامة إلى "صديقة" للنظام، حين تفرج عنها، وتكلف رساماً آخر مستأنس برسم اللوحة. وحين تشرح الناقدة، الذربة اللسان، لحاكم فينسيا أنه لا يوجد معنى ثابت، ونهائى، للعمل الفنى، يتم الإفراج عن اللوحة المناهضة للحرب – ولكن كدليل على سعة صدر الدولة، وتحملها للفن المعارض، بل احتضانها لمن ينفذوه.

ربما لاحظنا من عناوين مسرحيات باركر أنه يهتم بالتاريخ (وهو خريج قسم تاريخ على أى حال)، فالمسرحيات الثلاث التى كانت تعرض له فى العام ١٩٩٠م الذى أشرنا إليه فى بداية المقال، هى محاولة إعادة صياغة شخصيات تاريخية، مثل شخصية الملك لير. لكن باركر لم ينقل قط تاريخ شخصياته، بل

ابتدع هذا التاريخ ابتداعاً: إنه تاريخ متخيل، يعتمد على استقراء الكاتب لما لم يكتبه المؤرخون. لا يعتمد باركر على الحقائق الواردة فى كتب التاريخ، بل هو يؤمن بالحرية المطلقة للكاتب لتخيل ما هو تاريخى - مع الحفاظ على القليل من الوقائع أو الحقائق التى ينطلق منها، والتى تحتفظ لمسرحياته بلقب مسرحيات تاريخية.

ولا يبنى باركر شخصياته "التاريخية" بناء تقليدياً، ولكنه يعتمد على اللحظة الدرامية المحملة بفيض من المتناقضات، تلك اللحظة التى تمنحه شخصيات فى أزمة فكرية أو وجدانية، ويكاد بعضها أن يقف في منعطف تاريخى، أو خياتى، يترتب عليه تغيير كامل فى نمط حياة تلك الشخصيات. وكل مشهد مسرحى عند باركر يحمل فى ذاته موقفاً درامياً متفجراً بالإمكانيات المتعددة - وربما كان ذلك أحد أسباب انجذاب الممثلين إلى مسرحياته.

واللغة أداة من أهم أدوات باركر: وهى لغة عنيفة، قادرة على بلورة معاناة وعذابات تلك الشخصيات كما أنها لغة ثرية محملة بالدلالات والإيحاءات، لكنها أيضاً لغة شعرية متدفقة، تنحرف عن مسارها المتوقع بعنف، وتخرج من فكرة إلى فكرة مناقضة.

ولكى يفرق باركر بين درجات الأهمية التى يعطيها لكلماته داخل المونولوج الواحد، مثلاً، فإنه يستخدم أشكالا طباعية مختلفة لحروفه، أو يضع خطوطاً تحت بعضها، أو يستخدم أبناطاً متباينة... إلخ. ولغة باركر أيضاً لغة مثقفة تكاد تظهر الشخصيات كأنها على وعى عميق بموقفها من التاريخ أو الواقع المحيط بها - لغة واعية تستخدم مفردات ضخمة، لأنها تعالج مشكلات جوهرية، من خلال الجدل، والتحليل، والمنطق، والتلاعب، والسخرية.

خلال حقبة التسعينيات، ورغم التغير الحاد فى المناخ السياسى فى أوروبا، استمرت ظاهرة هيوارد باركر بنفس مواصفاتها، وأضيفت إليها سمات جديدة، ناتجة عن نضجه ليس إلا. ظلت مدرسة المصارعة تقدم مسرحياته وحده، وظل هو ينتج مسرحياته الحادة والمصيرية المواقف بغزارة، بل بدأ يقدم على إخراج مسرحياته بنفسه وكانت أول مسرحية يخرجها هى "جوديث" لمهرجان تورنتو للمسرح البديل عام ١٩٩٤م ثم بلور باركر اسماً للمسرح الذى يقدمه فصك له مصطلحاً هو "مسرح الكارثة" .Theatre of Catastrophe وأصبح يشارك برأيه النظرى فى نوع المسرح المناسب للعصر - وقد بدأ باركر فى

نشر كتبه التنظيرَية عام ١٩٨٩م بكتاب "مناظرات للمسرح".
وسوف نتوقف سريعا عند بعض مسرحيات التسعينيات، فى السطور التالية.

باركر فى التسعينيات:

فى بحثه عن الغريب والمثير فى التاريخ، دائما وجد باركر ضالته فى موقف درامى متفجر، وشخصية "تاريخية" مثالية لمسرحه حين أعيد فحص جثث آل رومانوف الروسية عام ١٩٩٢م – وقد أدى الفحص إلى وجود جثتين إضافيتين، تخيلهما باركر منفذ حكم الإعدام فى الأسرة (وأطلق عليه اسم دانسر) والخادمة. وفى عام ١٩٩٤م أقدم باركر على إخراج مسرحيته الجديدة عن هذه الواقعة، وأسماها هبوط الليل الكريه ولأن أحداً لم يعرف ما حدث فى ١٧ يوليو ١٩١٨م حين تم إعدام أسرة آل رومانوف فإن باركر جعل بطله، والشخصية الرئيسية المسيطرة على الأحداث، على علاقة حدّية مزدوجة بهذه الأسرة المنكوبة: فهذا البطل دانسر سبق وأن عمل مربياً وأستاذا لبعض أفراد هذه الأسرة، وبعد قيام الثورة، وانتظاراً لتصرف الحزب فى أمر الأسرة، فإنه يعهد إليه بحراستهم.

فى عزلة من التاريخ، يقف دانسر حارساً على الأسرة، ولكنه شخصية معقدة تحول من التربية والتعليم إلى التطرف الثورى؛ يقتل بسكينه الفلاحين والقساوسة بينما يتلاعب عقلياً مع العائلة المالكة من أسياده القدامى. بل إنه يقتل الموظفين الرسميين الذين يرسلهم الحزب حين يقفون فى طريق انتقامه من تلك الأسرة، لكن التناقضات النفسية لا تتركه أبداً: فهو يبدأ فى قتل الإمبراطور بينما يتسامح بداية مع زوجته الإمبراطورة (وهى نائمة معظم الوقت)، وكل هذا انطلاقاً من إيمانه بأن القضاء على آل رومانوف يعد جريمة ضد الطبيعة نفسها، لكن يتحتم القضاء عليهم على أى حال.

وشخصية دانسر شخصية غامضة ومركبة: إنه المثقف الثورى، المتعالى، الذى تشغله القضايا الكبرى، والأسئلة الفلسفية الضخمة، فى لحظة تاريخية هائلة. وسط هذا يطل وجه القاتل بقوة، وهو يقتل بدوافع غامضة، قد تكون دوافع ذاتية، وقد تكون تبريراً لمواقف تاريخية. وهو لا يتوقف طوال الوقت عن إطلاق الشعارات والعبارات الطنانة: إنه يرى نفسه، مثلاً، أنه "القضية النقيض للتاريخ"، كما أنه يواصل البحث عن دور الأيديولوجيا وعلاقة الفرد بالتاريخ وبالدولة.

ولم يكن غريباً بعد ذلك كله أن يعهد بالدور إلى عاشق باركر، وهو المخرج والممثل إيان ماكدرميد.

يختار باركر شخصية شبيهة لمسرحيته التالية التى قدمها فى يونيو ١٩٩٨م باسم أورسولا: الخوف من مصب النهر. لجأ باركر إلى التاريخ أيضاً، واختار منه شخصية أورسولا، التى فضلت أن تظل عذراء حين ترفض عرض الأمير لوكاس بالزواج منها. وفى التاريخ أيضاً أن أورسولا قادت آلاف العذارى عبر نهر الراين هرباً من قبائل الهو، ومن الزواج، وعند مصب النهر تسمع صوت المسيح !، فتعبر النهر إلى الموت النهائى، وتتحول إلى قديسة. تفاضل أورسولا بين لهيب الجنس وإنكار الذات، فتختار العذرية والقداسة، وتقبل أن تدخل إلى مذبحة رهيبة تنهى حياة الجميع.

امرأة أخرى اسمها "أوند" هى البطلة الوحيدة لمسرحية باركر التالية بنفس الاسم، قدمت فى يونيو ١٩٩٩م - من إخراج باركر ل"مدرسة المصارعة".

تجهز "أوند" الارستقراطية منزلها لاستقبال ضيف يأتى لتناول الشاى: وهى قلقة على القواعد أو الإتيكيت، وعلى سخونة الشاى، وعلى كل التفاصيل الصغيرة. إنها تعتبر كل هذه

التفاصيل نوعاً من الحفاظ على الكيان الذاتى، لكن المفزع فى ذلك كله، هو أن المتفرج يعلم أن القادم لن يعنيه أمر "الايتيكيت" كثيرا، لأنه قادم لقتلها. إنها يهودية، فى انتظار سجانها وقاتلها، وكل ما تقوم به هو محاولات لتمديد ساعات حريتها، نوع من الحرب النفسية بين الفرد (الذى يقف كنموذج للبشرية كلها) والقوى القاهرة لهذا الفرد.

يرن صوت الجرس فى الخارج، ونسمع صوت تحطم زجاج، ويصل الرجل ويختفى الخدم... بدأ الفعل، والنهاية معروفة. وفيما يبدو فإن باركر يتحسر على ثقافة صفوة معينة، من خلال مواجهة بين الارستقراطية اليهودية والنازيين الألمان...وفى هذا الصراع تكون النتيجة معروفة سلفاً على المستويين الواقعى والدرامى... فالسيدة أون، ليست أكثر من واو عطف ضئيلة (والكلمة تعنى واو العطف فى اللغة الألمانية بالفعل) فى الصراع المشار إليه.

بعد توقف طارئ لمدة ثلاث سنوات، عاد باركر عام ٢٠٠٠م بمسرحية هى مزيج غريب من قصص العصور الوسطى والقصص البوليسية الحديثة، تحت عنوان "الآثم" أو "المتعثر" والمسرحية -شأن كل مسرحيات باركر- تركز على بطل فى

سياق غريب: فالخبير الطبى الشهير "دوجا" (هل اكتشفنا ولع باركر بالأسماء الغريبة؟) يستدعى إلى مملكة مجهولة لتشريح جثة الملك الميت، وما إن يضع الطبيب مبضعه فى جسد الملك حتى يجد نفسه محاطاً بالملكة، وولى العهد، وآخرين من أصحاب المصلحة فى المملكة –وكل منهم يحاول إغراءه. هذا الطبيب، العقلانى، المحايد، يجد نفسه فى موقف يتسم بالخطورة: إن موت الملك يضع المملكة فى حالة ارتباك، وسيكون عليه أن يقرر أمر أشياء كثيرة. هكذا يجد نفسه فى خطر داهم من المؤامرات والمصالح السياسية، بل العلاقات الجنسية السوية والشاذة.

والضغوط التى يتعرض لها الطبيب "دوجا" تجعله يغير من أفكاره الكبرى حتى يصل إلى حد التشكك فى فلسفته القائمة على أن "اللحم ليس هو الإنسان"، وهذا التشكك يكون السبب فى تعفن جسد الملك الرابض هناك فى خلفية الأحداث الدرامية، الملك الذى جاء هو لكى يواريه التراب. وفى النهاية يسقط التفريق الذى يؤمن به الطبيب بين العلم البارد والموضوعى ولهيب العواطف الخادعة – مع هذه الأفكار الجديدة، يسقط الطبيب إلى مستوى أى قاتل مع كل شق يحدثه مبضعه فى

جسد الملك، لأنه بهذا السقوط أصبح يسخر علمه لغير صالح البشر، وأصبح يترك لعواطفه أن توجه عمله.

وكالعادة في مسرحيات باركر فمسرحيته الأخيرة تلك حافلة بالقضايا الفكرية الكبرى، وبلحظات التغير التاريخى الضخمة، وبالشخصيات المتناقضة داخلياً وخارجياً، وبلغة شاعرية راقية. كل ذلك تتم صياغته فى شكل درامى مرن ووثاب، لا يحفل كثيراً بالصياغات الدرامية التقليدية... وربما كان هذا الخليط العجيب، والغريب، هو الذى يجعل من باركر ظاهرة فريدة فى المسرح الإنجليزى المعاصر، خاصة فى حقبة التسعينيات.

لقد بدأ باركر فى نهاية الستينيات ١٩٦٩م - بالضبط- يقدم إبداعاته الدرامية مع مسرحية إذاعية ذات عنوان غريب: بعد ظهر يوم من الأيام فى المستوى الثالث والستين للوجه الشمالى لهرم تشيوب العظيم. ومنذ ذلك التاريخ، قدم باركر ما يزيد عن أربعين مسرحية، أسست له موقعاً فريداً ومتميزاً فى المسرح الإنجليزى المعاصر. وبرغم أن باركر قد ظهر مع ثلة من كتّاب المسرح البريطانى الجدد، مثل دافيد إدجار، وهيوارد برنتون، وغيرهما من كتّاب السبعينيات، المهتمين بالواقعية الاجتماعية، وبالمسرحيات السياسية بشكل عام، فإنه تفرد عنهم حين ابتعد

عن هذا الشكل، مفضلاً الفانتازيا التاريخية – إذا صح التعبير. إن مسرحياته أقرب إلى السيريالية حين تخلط التاريخ بالإبداع، وحين تخلط الأزمنة والأمكنة واللغة والقضايا... ورغم الضجيج الذى تحفل به مسرحياته إلا أنها مسرحيات باردة، يغلب عليها التحليل والافتراض الذى يتحكم فى مسيرة الشخصيات وفى انتقاء الأحداث.

لقد أثر سقوط حائط برلين، أو سقوط الاشتراكية، على جيل السبعينيات فى بريطانيا فصمت بعضهم، وأعاد البعض الأخر النظر فى موضوعاته وقضاياه وتقنياته، لكن هيوارد باركر لم يتأثر كثيراً بهذا التحول الفكرى والحياتى الهائل، لأنه بالفعل كان يصب اهتمامه على الفرد الموضوع فى مفترق طرق تاريخى. وهو ليس فرداً اجتماعياً، أى تغلب عليه سمات التفاعل مع الآخرين، بل هو فرد ذو صفات نفسية متفردة أو غريبة، وهذا الفرد يوضع فى ظروف تاريخية/ دراميـة تضطره إلى الاختيار، وإلى إعادة الاختيار، فى المواقف التى يجد نفسه فيها... وربما كان ذلك هو ما يجذب الممثلين إلى مسرحياته، وما يسبب الضجيج النقدى حول كل عمل جديد يقدمه.

كريستوفر هامبتون

السكندري الهوى والجذور

حين قدمت مسرحية كريستوفر هامبتون الأولى:"متى رأيت أمي آخر مرة؟" عام ١٩٦٦م، كان هامبتون فى العشرين من عمره فهو من مواليد ١٩٤٦م– ولم يكن عنوان المسرحية فقط هو الذى أثار تعليقات متباينة، ولكن صغر سن هامبتون نفسه كان مثار مقارنات مع من سبقوه من الكتّاب صغار السن، وأهمهم شيلا ديلانى التى كتبت مسرحيتها "طعم العسل" وهى فى عمر هامبتون تقريباً. وكما نجحت طعم العسل نجاحاً مدوياً، نجحت متى رأيت أمى آخر مرة ؟، وارتفعت مكانتها من مسرحية طور التجريب، فى نظام كان يتبناه مسرح الرويال كورت بتقديم العروض الجديدة فى شكل بسيط فى ليالى الأحد فى يونيو (١٩٦٦)[1]، إلى مسرحية عابرة للأطلنطى: من لندن إلى نيويورك، من حى المسارح المسمى الويست إند إلى شارع المسارح المسمى برودواى.

وربما كانت تلك المسرحية الأولى خير دليل على السمات العامة لأسلوب هامبتون طوال رحلته الأدبية والفنية، فهى

مسرحية بسيطة، تعرض لعذابات البلوغ، وتدور حول قيام تلميذ بإغراء أم زميله مما يقودها إلى الانتحار. كما أن هذه المسرحية - كمعظم أعمال هامبتون - ليست مقطوعة الصلة بالأدب العالمى، فهى تعتمد إلى حد ما على علاقة الشاعر "رامبو" بـ"فرلين"... فى ذلك العام كان هامبتون فى أكسفورد، يدرس اللغات الأوربية، ولاشك أن دراسته تلك قد تركت أثارها على موضوع وأسلوب وتقنية هذه المسرحية.

لقد اعتمدت معظم مسرحيات هامبتون التى كتبها فيما بعد على أصول أدبية، أو استلهمت هذه الأصول بدرجة أو أخرى، باستثناء "متوحشون" Savages ١٩٧٧م، و"الحرباء البيضاء"١٩٩١ .

بعد ذلك شغل هامبتون وظيفة "كاتب مقيم" فى مسرح الرويال كورت من عام ١٩٦٨م حتى عام ١٩٧٠م، وفى هذين العامين أبدع هامبتون مسرحيتين هما: "كسوف كلى" ١٩٦٨م و"محب البشر" The Philanthropist ١٩٧٠م -والمقابلة مع مسرحية موليير الشهيرة "كاره البشر" أوضح من أن يشار إليها. فى هذه المسرحيات الثلاث التى قدمها هامبتون فى ظل سنوات حافلة بالغليان والتغير الاجتماعى، بدا واضحاً أن

القطيعة حتمية بينه وبين جيله المعروف بانتمائاته اليسارية، ذلك الجيل الذى وجد مأواه فى مسرح الرويال كورت، وهكذا ترك هامبتون ذلك المسرح.

فى تلك السنوات أيضاً وصفه الناقد الشهير كنييث تاينان بأنه "ناعم"، يهتم بالأسلوب والشكل والمهارة والذكاء، مثله مثل آلان إيكبورن، وتوم ستوبارد، على عكس الجيل السابق الذى كان يسعى لهدم المؤسسات الاجتماعية والسياسية القديمة المتهالكة –ولعلنا نتذكر جون أوزبورن، وأرنولد ويسكر. وعلى عكس أبناء جيله، لم يكن لأحداث باريس ١٩٦٨م أى تأثير عليه، برغم أن نفس الأحداث غيرت المسارات الفنية لبعض معاصريه.

إن دراسة هامبتون للغات الأوربية تفسر تلك الصلة الدائمة بينه وبين كتّاب أوروبا الكلاسيكيين. لقد أكسبته اللغات قدرة على الترجمة، وعلى الاستفادة من الكتاب الذين يلبون رغبته فى تجاهل السياسة ومتاعبها، والاهتمام بالذكاء والمهارة والتلاعب بالألفاظ فى بناء شخصياته المسرحية. كان هامبتون دائماً على وعى بالتناقض بينه وبين أبناء جيله، فهو يصف نفسه ووضعه فى هذا الجيل بقوله: "لقد كنت كلاسيكياً فى عصر الرومانسيين"... كانت رغبة هامبتون هى أن يترك تراثاً من

المسرحيات الجيدة الصنع والمحبوكة والمبهجة، بينما كان الاهتمام بالمشاكل السياسية الآنية هو شاغل الكتّاب الآخرين من أبناء جيله[٢].

امتد اهتمام هامبتون باللغات إلى محاولة البحث عن أسلوبه الخاص، محاولاً تجنب الوقوع فى أسر الأساليب المعروفة التى درسها. وقد أنتجت علاقته باللغات، وبكتّاب أوروبا الكلاسيكيين عدة ترجمات، رأى عدم دقة ترجماتها السابقة مثل: "هيدا جابلر" (١٩٧٠)، و"بيت الدمية" (١٩٧١)، و"البطة البرية" (١٩٧٩)، لإبسن، و"الخال فانيا"(١٩٧٠). لتشيكوف، و"دون جوان"(١٩٧٢)، ل"موليير". لكن العلاقة الأكثر أهمية فى حياته هى علاقته بالكاتب النمساوى أودون فون هورفاث (١٩٠١-١٩٣٨)، الذى كان معروفاً على نطاق ضيق فى بريطانيا، حتى قدم هامبتون ترجمته لأولى مسرحياته.

ترجم هامبتون مسرحية هورفاث قصص من غابات فيينا عام ١٩٧٧م، لكن المسرحية ومؤلفها كانا مصدر إلهام لمسرحية أخرى كتبها هامبتون بعد ذلك بسنوات وهى مسرحية "قصص من هوليود" (١٩٨٣م)، التى تجرى أحداثها فى مجتمع المهاجرين الألمان فى كاليفورنيا، خلال الحرب العالمية الثانية،

ومحاولتهم التواؤم مع بيئتهم الجديدة. إنها مشكلة "الجذور"، أو مشكلة التلون كالحرباء، وفقاً للبيئة والحالة الوجدانية، وهى نفس المشكلة التى سيعود إليها هامبتون بعد ذلك بسنوات فى مسرحيته الحرباء البيضاء؛ أهم مسرحياته.

ولا تكتفى مسرحية قصص من هوليود -التى عرضت على المسرح القومى البريطانى عام ١٩٨٣م-ببحث تأثير البيئة على الإنسان، أو قضية الاغتراب الثقافى، بل إنها تتخذ من شخصية هورفاث بطلاً لها، بل وراوية مثل راوى الحرباء البيضاء، إلى جانب بعض الشخصيات الثقافية الألمانية الأخرى، مثل توماس مان، وهينريخ مان، وبرتولت بريخت، الذين يحاولون التكيف مع مجتمعهم الأمريكى الجديد.

فى تلك السنوات كتب هامبتون أيضاً مسرحيته " مُتع "Treats، لكنه قام عام ١٩٧٨ بترجمة مسرحية أخرى لهورفاث، هى" دون جوان يعود من الحرب"، التى كتبها هورفاث فى فترة صعبة من حياته، كان يعانى فيها من مشكلة الجذور والأصول. بدأ هورفاث، وفقاً لما يقوله هامبتون، فى تقديمه لنص العمل مبكراً فى المسرحية، أى فى حوالى عام ١٩٣٤م، حين كانت ألمانيا مقبلة على كارثة تاريخية، لكنه اختار فترة حافلة

بالتغيرات الاجتماعية العميقة، هى فترة ما بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، لكى تجرى فيها أحداث المسرحية[٣].

ولم يتوقف هامبتون عن الترجمة والإعداد، فترجم لهورفاث أيضاً مسرحية "اليقين والأمل والصدقة، ولكن رواية "علاقات خطرة"، التى كتبها لاكلوس فى القرن الثامن عشر فى شكل رسائل، تظل أصعب وأشهر أعمال هامبتون فى مجال الإعداد المسرحى، بل السينمائى أيضاً. كما قدم له المسرح القومى الملكى البريطانى إعداده لقصة لويس كارول الشهيرة تحت اسم "مغامرات أليس فى العالم السفلى".

وقد شغلت السينما (والتليفزيون أحياناً الذى كتب لهخصيصا مسرحيات مثل "بئر هابيل")، موقعاً هاماً فى إبداعات هامبتون. فقد أعد السيناريو السينمائى لأعمال أدبية عالمية مثل رواية جراهام جرين "القنصل الفخرى"، ورواية مالكولم باردبورى "رجل التاريخ"، ورواية أنيتا بروكنر " فندق لاك". وقد تطور اهتمامه بالسينما ليدخل عالم الإخراج السينمائى أيضاً، وها هو مهرجان فينيسيا السينمائى (١٩٩٦)، يعرض له فيلمه " العميل السرى"، وفى نفس العام قدم هامبتون فيلم " كارينجتون"، والفيلمين من تأليفه وإخراجه.

الحرباء البيضاء White Chameleon

برغم أن مسرحية الحرباء البيضاء عرضت عام ١٩٩١م، إلا أن شكلها الدرامي ينتمي إلى ظاهرة ملفتة للنظر، كان المسرح البريطاني قد شهدها في السبعينيات من هذا القرن، وهو الشكل الذي يعتمد على ذكريات الكاتب أو شخصيته، التي قد يستعير لها نموذجاً تاريخياً. في حقبة السبعينيات، شهد المسرح البريطاني مسرحيات مصاغة في هذا الشكل لـ"بيتر شافر" و"سيمون جراي" و"جون مورتيمر" و"آلان بينيت" و"بيتر نيكولز"(٤).

ومثل هذا النوع من المسرحيات يعتمد بنائياً على مشاهد استدعاء الماضي، بموازاة الحاضر، بغرض الموازنة بينهما، أو اكتشاف تأثير أحدهما في الآخر. ومن خلال هذه المشاهد يعرض الكاتب لقضية هامة، هي في حالة هامبتون كيفية تكونه وجدانياً وفنياً، في الإسكندرية، في النصف الأول من الخمسينيات. وغالباً ما يكون هذا النوع من المسرحيات وكأنه اعتذار من المبدع عن فشله في الحياة، أو عدم قدرته على التوائم مع ماديتها أو اضطرابها. لكن هامبتون يقدم قراءة مختلفة لماضيه في الإسكندرية.

ولأن هذا الشكل المسرحى يعتمد على ذاكرة تبقى على أشياء وتستبعد أشياء أخرى بشكل اعتباطى، فإنه شكل سيال، مرن، يعتمد فى المقام الأول على شخصية الراوية - وهو غالباً البطل صاحب القصة- لخلق نوع من الحميمية مع المتفرج.

وكما أشرت آنفاً، فقد كانت مشكلة الجذور أو الأصول تؤرق هامبتون منذ وقت مبكر، وقد حاول هامبتون العثور على هذه الجذور من خلال استرجاع بعض من حياته فى الإسكندرية، ولم يكن الأمر سهلاً عليه فهو يعترف بأن المسرحية "عُصرت منه عصراً مشهداً بمشهد، وكانت كتابتها كخلع الأسنان"(٥). قرر هامبتون الاعتماد على ذاكرته فى كتابة المسرحية، ولهذا لم يعد إلى مصر حتى انتهى من كتابة النسخة الأولى من المسرحية. لكنه عاد إليها فيما بعد، مع مصمم ديكور المسرحية المشهور "بوب كراولى". ويعلق هامبتون على قراره ذاك بعدم العودة قائلاً: "كنت أحاول تجنب الحنين الوردى إلى الماضى، لكنى كنت سعيداً باكتشاف أننى لم أرسم صورة المصريين بشكل عاطفى... إنهم فعلاً أناس جذابون ولديهم إحساس بالفكاهة"(٦).

حين عاد هامبتون إلى الإسكندرية، وجد كل شىء فى مكانه، حتى المنزل الذى عاش فيه مع أسرته رغم تحوله إلى مبنى

مدرسى، كما أن بائع الحلوى الذى يشير إليه فى سياق النص تعرف عليه فوراً.

عاد هامبتون إلى الإسكندرية؛ إلى موطن "الحرباء" الذى أكسبه لونه، فكما تغير الحرباء لونها إجبارياً وفقاً للبيئة المحيطة، ووفقاً للحالة الوجدانية، فإن الصغير "كريس"، السم الذى منحه هامبتون لبطله، تلون إجبارياً بسبب الإسكندرية، التى تهجرنا إن آجلاً أو عاجلاً، كما يقول كفافيس فى أبياته التى استخدمها هامبتون للتقديم للمسرحية. والمسرحية تعرض لمؤثرات كثيرة على هامبتون، غير أن أقواها يكمن فى شخصية خادم الأسرة المدعو إبراهيم. لقد "لعب" إبراهيم مع كريس وكأنه طفل آخر، رغم قلبه العجوز المريض، ومن خلال هذا اللعب تكونت/ تلونت شخصية كريس.

ولإبراهيم أيضاً علاقة بالحرباء الواردة فى عنوان المسرحية الجميلة والآسرة، فهو قادر على التلون وفقاً لبيئته وحالته الوجدانية. إن إبراهيم، كما يرسمه النص، مجموعة متناقضات: يسرق الخمر من مخدوميه ويعلن تحريمها على نفسه، وهو محايد جداً لكنه متشيع للبريطانيين، وهو قادر على سياسة زوجتين إحداهما ألمانية الهوى والأخرى بريطانية النزعة.

لكن إبراهيم ليس شخصية واقعية فقط، فهو شخصية تذكر القارئ أو المتفرج بتراث المسرح العالمى، فالصغير كريس لم يعرف ما حدث لإبراهيم أبداً بعد مغادرته الإسكندرية بسبب العدوان الثلاثى، لكن البالغ كريستوفر هامبتون يرسم مشهداً مؤثراً فى نهاية المسرحية يدور بين والد كريستوفر وبين إبراهيم ،وفيه يبدو أثر تشيكوف واضحاً، وبالتحديد فى مسرحيته بستان الكرز. فإبراهيم - مثل فيرس - يقف وحيداً فى المنزل المهجور بعد رحيل الأسرة، وصوت الناهبين يحطمون النوافذ الزجاجية فى مسرحية هامبتون، وهو الصوت الذى يستحضر الفئوس القاطعة لشجر الكرز، فى مسرحية تشيكوف: كلاهما يعلن موت العالم القديم وولادة العالم الجديد من أحشائه(٧).

والمسرحية فى أحد وجوهها الرئيسية، آهة تحسر رقيق على سنوات الصبا اليافع فى الإسكندرية المفتقدة فى رحلة حياة كاتب شهير، فهى لم تكن مجرد معبر فى حياة هامبتون بل كانت حجر الزاوية فى تكوين وجدانه وقناعاته. لقد استوعب الصبى هامبتون كل مفردات الحياة المصرية، بما فى ذلك النشيد الوطنى الجديد وقتها، رغم عدم معرفته باللغة العربية.

وقد ساهمت تلك المفردات - التى ظلت مستقرة فى وجدانه - فى تكوين رؤية عالمية شاملة، تتضمن الوعى السياسى القائم على التجربة بكلمات مثل الاستعمار، والدهماء، والانتماء، والوطنية، والممارسات السياسية لرجال السياسة.

كانت الإسكندرية للصبى هى المعنى والمبنى: صوت الباعة فى الطرقات، وصت المؤذن يعلو بالتكبير وصيحات الحواة، ونداء "الخواجات". وحين شب عن الطوق، اكتشف هامبتون معانى أخرى للإسكندرية، تلك المعانى التى عايشها وجربها أدباء وكتّاب غربيون من قبله، كتّاب فتنوا بسحرها فى لحظات التواصل، وعانوا من هجرها الكامل حين لوحوا لها بالوداع. اكتشف هامبتون أن إسكندرية أبيه كانت، بشكل من الأشكال، هى إسكندرية "أ. م. فوستر" صاحب رواية الإسكندرية، ولورانس داريل صاحب الرباعية الروائية الشهيرة، والشاعر كفافيس. شأن هؤلاء الكتاب، تركت الإسكندرية أثرها الدائم على هامبتون؛ هى التى لونته كما تتلون الحرباء، وهى التى كونت جذوره غير القابلة للاقتلاع، حتى حين شب عن الطوق وعاش معظم وقته فى هوليود ولندن.

ويبلور بطل الحرباء البيضاء، فى مفتتح المسرحية، قضية الانتماء فى كلمات حاسمة: "قيل إن الإنسان قوى الذاكرة لا يتذكر أى شيء، لأنه لا ينسى أى شيء. وعلى نفس المنوال يمكننا القول إن الإنسان القوى الجذور يأخذ تلك الجذور على علاتها، بينما الإنسان الذى لا جذور له يصبح على وعى مضاعف بها". لقد غاص هامبتون فى بحار الذكرى، ورسم صورة شجية لتلك المدينة التى شكلت وجدانه، كما رسم صورة أسيانه للرجل المريض إبراهيم الذى ظل فى خياله دائماً. ورسم صورة فاتنة لعلاقاته مع المصريين، برغم تعرضها لرياح السياسة العاتية. وكم كانت الصورة مبهجة للعين، وكم كان الصوت مبهجاً للأذن، وأنا أسمع النشيد الوطنى المصرى القديم، فى المسرح القومى البريطانى عام ١٩٩١م، وأنا أشاهد المسرحية تعرض هناك. ساعتها كان لصوت النشيد، ولبعض الكلمات المصرية البسيطة، وللعلاقة الفاتنة بين كريس وإبراهيم وقع السحر، وساعتها عرفت اسم الساحر الذى لم أكن سمعت به من قبل : كريستوفر هامبتون: السكندرى الهوى والجذور.

"الحرباء البيضاء" على خشبة المسرح القومى البريطانى

كريستوفر هامبتون يبحث عن جذوره فى الإسكندرية

ما إن انطفأت أضواء صالة مسرح "كوتيسلو" بالمسرح القومى البريطانى، الرابض على الضفة الجنوبية لنهر التيمز، حتى صكت أذناى – كعربى – تلك الكلمات العربية المتناثرة فى مسرحية كريستوفر هامبتون "الحرباء البيضاء". فالمسرحية فى أحد وجوهها المهمة والرئيسية، تحسّر رقيق على سنوات الصبا اليافع فى الإسكندرية، فى رحلة حياة هذا الكاتب، الذى وصل إلى العالمية كمؤلف وفنان. لم يكن من الغريب إذن أن تفتتح المسرحية بالنشيد الوطنى المصرى القديم "والله زمان يا سلاحى"، خلال ظلمات الثوانى المعدودة قبل افتتاح الستار، والذى يتضح فيما بعد أنه صوت السباحين المصريين المسافرين بحراً إلى إنجلترا، لعبور المانش يحاولون حفظ كلماته لتثير حماستهم، لحظة بدء السباق. وفجأة يتقدم صبى صغير، ملقناً أعضاء الفريق ومدربه النص المضبوط لكلمات النشيد الذى كان جديدا وقتها. وهذه الافتتاحية مقصود بها التدليل على استيعاب هذا الصبى لمفردات الحياة المصرية، بما فيها النشيد الوطنى الجديد، إذ إن أحداث المسرحية تجرى فى الفترة ما بين عام

١٩٥٢ - ١٩٥٦م.

بعد لحظات يدوى صوت جمال عبد الناصر فى العرض المسرحى، معلناً تأميم قناة السويس، وهو صوت لابد وأن يثير الشجن ويجعل القلب يرف. كانت تلك السنوات هى التى بلورت وعى هذا الصبى، وهى التى تركت أثرها، كجذور غير قابلة للاقتلاع من وجدانه، حين شب عن الطوق، واحترف مهنة الكلمة.

حلوة لكنها قاسية

الإسكندرية بالنسبة لهامبتون هى المعنى والمبنى، كما قلت؛ هى صوت الباعة فى طرقاتها، وصوت المؤذن يعلو بالتكبير، وصيحات الحواة "جلا جلا"، وصوت شعراء الغرب الذين فتنوا بسحرها. لكنها مدينة قاسية إن ودعتها هجرتك، فهذا على سبيل المثال صوت الشاعر اليونانى قسطنطين كافافيس يتغنى بجمال الإسكندرية وقسوتها، فى أبيات صدّر بها هامبتون مسرحيته:

فى منتصف الليل، حين تسمع فجأة،

صوت موكب خفى يتهادى،

على الموسيقى، والأصوات العذبة،

فلا تندب حظك الضائع،

ولا العمل المضيّع، ولا مخططاتك

التى تثبت مراوغتها – لا تندبهم بلا جدوى.

كإنسان قادر، ومفعم بالشجاعة،

قل لها وداعاً، للإسكندرية الراحلة.

وفوق كل شىء، لا تكن أحمق، لا تقل

إنه كان حلماً، فقد خدعتك أذناك:

لا تخدع نفسك بآمال فارغة كتلك.

كإنسان قادر ومفعم بالشجاعة،

كما ينبغى لشخص مثلك حظى بمدينة كهذه،

أذهب بثبات إلى النافذة،

وأنصت بكل عميق المشاعر،

وليس بالعواء، أو انبساط الجبان،

أنصت – فتلك متعتك الأخيرة – للأصوات،

للموسيقى الجميلة لهذا الموكب الغريب،

وقل لها وداعاً، للإسكندرية الراحلة،

أسئلة المراهق المضروب

وشأن مسرحيات السيرة الذاتية فإن هذه المسرحية تستخدم تقنية الراوى لكى تربط بين المشاهد والأزمنة؛ والراوى هنا هو بطلها كريستوفر بعد أن أصبح أديبا وفنانا شهيرا. يقوم الراوى (كريستوفر بالغاً) بالعودة إلى سنوات الغليان فى الإسكندرية ١٩٥٢ - ١٩٥٦م، لاكتشاف منابع الحياة فيه (كريستوفر صغيراً). وفى هذه المشاهد الافتتاحية ويبدو بوضوح أن طموح هامبتون، فى هذه الفترة المبكرة من حياته، هو أن ينضم إلى ثلة الأدباء والفنانين الذين كون كل منهم "أسطورته" الخاصة عن الإسكندرية: أ. م. فورستر، وكافافيس، ولورانس داريل الذى أصبح صنواً للإسكندرية ما أن يذكر اسمه حتى تذكر رباعيته الشهيرة عن الإسكندرية.

وكريستوفر بالغاً، على وعى كبير بمشكلة الجذور والانتماء منذ البداية، فهو يخبرنا أنه حاول تلمس جذوره فى مدن أخرى فلم يستطع؛ بقيت الإسكندرية فقط فى ذاكرته بقوة الانطباع الذى تركته فى وجدانه.

فالكاتب/ الراوى قادر بعد تلك السنوات الطويلة على استعادة ملامح تلك المدينة بكل تفاصيلها ومفرداتها وأزيائها ونداءات باعتها الجائلين وأصوات شارع طيبة وبائع الحلوى

على ناصيته وفى حى كليوباترا أو باعة الذرة المشوية ونادى سموحة الرياضى وسينما ريالتو وأفلامها التى ساهمت كثيراً فى تكوينه الأدبى والفنى.

لكن الإسكندرية -كما قلنا- ليست هذا فقط بل هى قاسية، ما إن تودعها حتى تهجرك إلى الأبد. تلك كانت أيضاً حكاية كافافيس، الذى عدل حكاية أسطورية تقول أنه قبل موت أنطونيو بقليل، سمع فجأة موسيقى عذبة تعبر الخلاء الفسيح، وكان هذا صوت الإله هيركليس، متخلياً عن أنطونيو، تاركاً إياه لمصيره. فى الحكاية المعدلة عند كافافيس، نجد أن إسكندرية نفسها هى التى تهجر أنطونيو، تاركة إياه لمصيره. وهكذا كان الحال أيضاً مع والد كريستوفر -المهندس الليبرالى والمتعاطف مع الموقف المصرى فى تأميم قناة السويس- الذى فقد إسكندريته، حين أجبر على التخلى عنها، بفعل الصراع الدائر فى المجتمع المصرى وقتها، لكن ملامح تلك المدينة لم تنمح أبداً من ذاكرة هامبتون، لأنه لم يهجرها أبدا، فجاءت المسرحية وكأنها صرخة شجية؛ أواه يا إسكندرية.

ولا يحتاج المرء إلى تدليل من هنا أو هناك على عشق كريستوفر للمدينة، غير أن هناك موقفين يمكن التمهل عندهما،

فى تلك المرحلة الاسترجاعية المفعمة بالأسى والحنين: الحادث الأول هو اعتداء صبية كلية فيكتوريا على كريستوفر، بعد حادث الإسماعيلية الذى راح ضحيته خمسون رجل بوليس مصرى، على أيدى جنود الاحتلال البريطانى. وبرغم الاعتداء عليه، فإن الصغير كريستوفر يبدى تفهماً ناضجاً لدوافع هؤلاء الصغار، بل يدفعه الحادث - فيما بعد - لطرح أسئلة لا تجد لها إجابة فى دنيا البالغين، من مثل لماذا لا يعيد البريطانيون قناة السويس للمصريين؟

وللتأكيد على الموقف "المتعاطف" للصغير كريستوفر، وإظهار مدى معاناته بسبب هذا الموقف، فإن المؤلف يضعه وسط بنى جلدته، إثر عودته من إنجلترا، وفى موقف يجعله "غريباً فى وطنه": ذراعاه مكتسيان بالشعر الثقيل، وفاقد الرغبة فى شرب اللبن، وأسمر اللون. هذه الغربة داخل الوطن تتناقض مع الإحساس بالتآلف مع الوطن الغريب الإسكندرية حين يعود كريستوفر إليها بعد هدوء الموقف، وهو تآلف يدفع إلى مزيد من التساؤلات حول سلوك الكبار: ما معنى استعمار؟

وللتأكيد على هذا الاغتراب فإن المؤلف يضع كريستوفر فى موقف ثان، فى مشهد آخر، يتعرض فيه كريستوفر للتحقير من

زملاء دراسته فى إنجلترا، بعد عودته مرة أخرى عام ١٩٥٦م. فى ذلك الموقف يتهم كريستوفر بحب "الحثالة"، وذلك بسبب إدانته للعدوان الثلاثى على بورسعيد. وفى هذا السياق لابد أن نشير إلى المثل الإنجليزى الذى يقول "تبدأ الحثالة من ميناء كاليه"، بمعنى أن الغرباء، بشكل عام، يعتبرون فىنظرالإنجليز حثالة. ثم يتعرض الصغير للتوبيخ والعنف وضيق الأفق، حتى من ناظر المدرسة، الذى يحرق "طربوشاً" أهداه إليه إبراهيم. هنا يكتشف كريستوفر، أن الحثالة تبدأ فى دوفر (بريطانيا) - وليس فى كاليه (فرنسا) - لأن السلوك البريطانى تجاه فريق عبور المانش المصرى، كان دليلاً آخر على ذلك، وقد كان فوز الفريق المصرى محتماً، ولهذا منع من التسابق، بحجة حالة الحرب المعلنة بين البلدين.

ويلعب إبراهيم، خادم العائلة، بسذاجته وميوله الدنيوية، وخياله البسيط، الذى يدور حول إمكانيات الثراء المفاجئ بالعثور على الذهب، دوراً مهماً وحاسماً فى حياة الصغير كريستوفر. فإبراهيم قادر على مد الصغير، بالخطوط الأساسية لقصة أول مسرحية يكتبها كواجب مدرسى، وصحيح أن حيلته "التكنولوجية"، بصنع حية من العجين، تثبت فشلاً "درامياً" فى

المسرحية الأولى، إلا أنه يواصل مد كريستوفر بالحكايات، بل يشرع فى مناقشته فى إمكانية زرع "مشاهدين" مشاركين فى العرض المسرحى بين المتفرجين الحقيقيين، كما حدث فى عرض مسرحية إبسن "عدو الشعب" والتى شاهدها كريستوفر فى المدرسة، وعاد يناقش فيها إبراهيم.

وتتحقق تلك العلاقة الفاتنة بين إبراهيم وكريستوفر على مستويات متعددة، وفى مراحل مختلفة من المسرحية، لكن جوهر تلك العلاقة يتبلور فى قدرة إبراهيم على "اللعب" مع كريستوفر، وهو لعب على كل المستويات بما فيها المستوى السياسى، أو الحربى. فلإبراهيم، مثلا، زوجتان إحداهما ميالة للجانب البريطانى والأخرى ميالة لموسيلينى (وتنطقها موسى نيلى) وإلى حد ما لهتلر، وهكذا انتقلت الحرب بين الحلفاء والمحور إلى منزل إبراهيم، وهى حـــرب يواصل إبراهيم نقل تطوراتهـــا لكريستوفر.

هندى فى دور مصرى

يتحول إبراهيم فى وجدان كريستوفر إلى وجه من وجوه الإسكندرية التى لم يعد يعرف عنها شيئاً، فكريستوفر لا يعرف

ما جرى لإبراهيم بعد رحيله، لكن المتفرج يعرف أن والد كريستوفر قد ترك بعض المال ليستخدمه إبراهيم فى علاج قلبه الضعيف، وترك له السيارة والمنزل لكنه أيضاً لم يعد أبداً إلى الإسكندرية بعد ذلك. فى المشهد النهائى يبقى إبراهيم واقفاً كالطود للذود عن مملكته بعد رحيل السادة؛ للوقوف ضد كل مصرى تسول له نفسه الانتقام من البريطانيين أو من العاملين معهم. يبقى الخادم وحيداً - كما بقى فيرس فى مسرحية تشيكوف "بستان الكرز" - بين أنقاض عالم قديم خلا من السادة، وعالم جديد يدق بعنف وهمجية على أبواب ذلك العالم المتهالك، بعد سنوات طويلة قضاها إبراهيم فى خدمة ذلك العالم، هاهو يقف وحده فى النهاية على إطلاله، بينما فجر يوم جديد يطل على الدنيا.

ولأن المسرحية نوع من السيرة الذاتية فإن دور الراوى يصبح مركز الثقل الذى يلملم خيوط الماضى محاولاً أن يصنع منها شكلاً لا يستعصى على الفهم. لكن بعض الخيوط كانت مستعصية على الفهم فى حكاية كريستوفر الصغير - أم تبكى وحيدة وأب يرفض أن يواسيها أو أن يخبر الابن بسبب بكائها - وتبقى تلك الخيوط أمام كريستوفر، إلى الأبد، بلا إجابة.

باستخدام عنصر الراوى فإن المؤلف يخلق نوعاً من التآلف الوجدانى بين بطله وبين متفرجيه - وهامبتون استخدم هذا التكنيك فى مسرحيته "حكايات من هوليود" إلا أن استخدامه لها فى "الحرباء البيضاء" يعد أكثر تعقيداً؛ لأن ممثلاً واحداً يقوم بدور الراوى كريستوفر بالغاً ودور الأب: كل ما يفرق بينهما هو نظارة سميكة يضعها الراوى، وقد استطاع هذا الممثل (توم ويلكنسون) أن يضفى على الدور نوعاً من التلقائية المحببة، إذ بدا دائماً وكأنه يبوح بذكرياته لصديق له يجلس بين المتفرجين.

ولأن النص، كما قلنا، رحلة استرجاعية للماضى البعيد فإن المخرج (ريتشارد إير، مدير المسرح القومى البريطانى) حاول استخدام عناصر العرض المسرحى لتحقيق هذا الهدف: فمصمم الديكور: (بوب كراولى) حاول تجسيد تلك الحالة فى الديكور، بأن جعل اللون الأبيض الكالح بفعل أثر السنين عليه، هو اللون السائد للمشهد المرئى كله: من أرضيات وسلالم وأثاث. وقد ظل ذلك التصميم ثابتاً طوال العرض باعتباره "مكاناً" لا ينمحى من ذاكرة كريستوفر، حتى وإن دارت أحداث بعض المشاهد فى إنجلترا أو فى الشارع السكندرى، كان المشهد تجسيداً للحالة النفسية التى شكلت وجدان كريستوفر،

كما تقوم الحالة النفسية بتشكيل لون الخرباء... وذلك هو مغزى عنوان المسرحية.

ومن عرضنا هذا نتبين أن دور الصغير كريستوفر، يعد دوراً طويلاً وصعباً على ممثل صغير السن، غير أن التحية الحارة التى كان يتلقاها الممثل الصغير (دايفيد بيركن) عند نهاية العرض، تدل على قدرته الكبيرة على تمثيل شخصية ضعيفة البدن، متقدة الذهن وجدت نفسها وسط نيران معركة وطنية، وتغيرات اجتماعية هائلة. وقد حاول الممثل الأردنى نديم صوالحة أن يلعب دور مدرب فريق السباحة المصرى (فؤاد) فأحرز بعض النجاح، إلا أن طبيعة الدور وحجمه لم تسمحا له بالكثير. جيسيكا تيرنر (والدة كريستوفر) كانت رقيقة الأداء بشكل يكاد ينسى المتفرج وجودها، وهى أيضاً ليست شخصية مؤثرة على حياة كريستوفر، أو على مجرى الأحداث الدرامية بشكل عام.

غير أن اختيار الممثل الهندى الأصل سعيد جفرى لدور إبراهيم، كان فى رايى، اختياراً خاطئاً، فلم يستطع سعيد أن يخضع السمات العامة للشخصية المصرية لقدراته التمثيلية فترك آثاراً "هندية" ونكهة غريبة على طريقة نطق الكلمات العربية

القليلة التى فاه بها طوال العرض، كما تركها أيضاً على طريقة نطقه للغة الإنجليزية. وبرغم خبرة سعيد جفرى العريضة فإن المسافة بينه وبين شخصية إبراهيم كانت كبيرة، فلم يستطع أن يكون مقنعاً فى "مصريته". مع هذا كله لدىّ شك كبير فى أن المتفرج الإنجليزى استطاع التفرقة الدقيقة بين ما هو هندى وما هو مصرى... وقد يبدو أن هذا حكم ناقد كان يحس وقتها بحنين للوطن، ويصرخ من أعماقه: "أواه يا مصر".

الهوامش

1- Philip Roberts, The Roual Court Theatre : 1965-1972, Routledeg & Kegan Paul, 1986, p.46.

2 -See, "A Dangeraus Liason : A Profile, "by Clare Bayley, Theatre, 4 (July 1991), P.20.

3 -Horvath, Don Juan Comes Back From the War, translated by Hampton, Faber, 1978, p.50.

4 -Richard Allen Cave, New British Drama in Performance on the London Stage, 1970-1985, Gerrads Cross, Colin Smythe, 1989, p.251.

5 -"A Profil," op. cit, p.23.

6 -Loc. Cit.

7 -Clare Colvin, "White Chameleon", Plays and Players, April 1991, p.25.

هيوارد برنتون

من مسرح التحريض السياسى وإليه

١- الذئب فى الحظيرة :

قراءة فى علاقة التجريب بالأيديولوجيا حتى عام ١٩٩٠

لا جدال فى أن هيوارد برنتون (المولود عام ١٩٤٢م)، يعد واحداً من أهم كتّاب المسرح البريطانى، وظهور مسرحياته مصحوب دائما بالجدل على المستويات الجماهيرية والنقدية والصحفية وأحيانا القضائية. وبرنتون كاتب غزير متنوع الإنتاج؛ فقد كتب الشعر والمقال والرواية والقصة القصيرة والمسرحية التليفزيونية والإذاعية، ومارس الترجمة والإعداد الدرامى ، ولكنه كتب عددا هائلا من المسرحيات منذ أن وضع قدمه فى قلب المؤسسات المسرحية الكبرى فى إنجلترا، منفردا أو بالتعاون مع آخرين.

وفكرة الإبداع المشترك هذه، تقودنا مباشرة إلى قلب الحركة المسرحية فى بريطانيا، منذ أواسط الستينات حتى الآن، وتقييم دور برنتون فيها. والسمة الأساسية فى هذه الكتابات المشتركة هى التعليق المباشر على الأحداث السياسية المعاصرة، من وجهة نظر تقدمية فى الغالب، بوسائل درامية تركز على صدم

المتفرج، بغرض تحقيق الوعى. وقد استهدفت تلك المسرحيات، أحيانا، وضع المتفرجين موضع القضاة، وترك القضية السياسية المعروضة لحكمهم النهائى[1]. ولأن تلك الفترة شهدت حركة مد واسعة لفرق ما يمكن تسميته، عربيا، باسم (المسرح المتمرد (Fringe Theatre، الرافض للمؤسسات المسرحية الكبرى، فإنها شهدت اللجوء إلى أماكن عرض غير تقليدية، وإلى جمهور جديد.

تكونت أول فرقة من فرق المسرح المتمرد تحت اسم CAST عام ١٩٦٥م، كرد فعل لفشل حكومة حزب العمال (بزعامة هارولد ويلسون) فى إصلاح المجتمع، أو إقامة حكومة اشتراكية تقوم بتغيير المجتمع تغييرا جذريا، ومن هنا يبدو الارتباط واضحا بين المسرح الجديد والأيديولوجيا. وكثر عدد هذه الفرق فيما بعد، ولكن العام ١٩٦٨م شهد أحداثا كان لها وقع عميق على الجيل الثانى من كتاب المسرح البريطانى المعاصر، وأهمهم دافيد هير، دافيد إدجار، جون ماكجراث ، تريفور جريفث، وهيوارد برنتون؛ أكثرهم تجريبا فى مجال الشكل المسرحى. وقد حفل ذلك العام بأحداث هائلة، على المستويين العالمى والمحلى، لكننا سنركز على أمرين:

الأول: أحداث مايو٦٨

من قلب أحداث الطلبة والعمال، فى مايو ١٩٦٨م فى باريس، استطاعت بعض الفصائل اليسارية، أن تعيد تقييم وجهة النظر الماركسية التقليدية، فى النقطة التى يمكن عندها تغيير الفرد، أو تغيير علاقته بالمجتمع. لقد ظل تغيير المجتمع هدفا نهائيا عند تلك الفصائل، ولكنها اكتشفت أن المجتمع الرأسمالى يستغل الإنسان ليس فى أماكن الإنتاجِ، بل فى أماكن الاستهلاك - استهلاك الأيديولوجيا البرجوازية بشكل أساسى عبر الثقافة، وأجهزة الإعلام. ورأت تلك الفصائل أن علاقة الفرد بالمجتمع أصبحت أشبه بعلاقة المشاهد بما يجرى على الشاشة، وما يحدث فيها من تلق سلبى. وكان على الثوريين، إزاء ذلك، أن يدمروا الصورة المقدمة للاستهلاك العام، أو يحدثوا تغييرا ثوريا جذريا. وهكذا، استهدفت هذه الفصائل صورة الحياة العامة، لكشف حقائق الحياة الخاصة واليومية المختفية تحت السطح، وأصبح دور الفنان إفساد الصورة/ المشهد، أو إفساد صورة الفرد عن مجتمعه، وتقديم صورة بديلة(٢).

تلك النظرة الأيديولوجية، إضافة إلى الأحداث الطلابية - العمالية ذاتها، أثرتا تأثيرا كبيرا على هذا الجيل من الكتاب،

فغير بعضهم أساليبه الدرامية، وبحث آخرون عن وسائل أكثر فعالية توصلوا إليها بدرجة أو بأخرى من النجاح. لكن تجمع الفنانين فى فرق مسرحية أصبح هو المطلب الملح للمؤمنين بهذه الإيديولوجية الجديدة، خاصة فى ظل الأزمة الثقافية التى كانت تعيشها بريطانيا فى تلك الفترة:

"إن التغيرات الحادة فى الحياة السياسية والاجتماعية فى بريطانيا الستينيات نفت فكرة كاتب المسرح بوصفه فرداً له فكره الخاص، بأن جمعت بين هذا الفرد والفرقة المسرحية التى تعمل وفقاً لمبادئ فكرية وإيديولوجية، فى عمل واحد، ناتج عن التأليف الجماعى أكثر منه عن الإبداع الفردى. لكن بعض الإبداعات الفردية لكتاب السبعينيات بقيت، وأصبحت علامات فارقة على تلك الحقيقة"(٣).

تركت أحداث الطلبة والعمال فى مايو ٦٨ أثرها المباشر على برنتون، وعن هذا الأثر يقول: "إن تلك الأحداث حطمت ما تبقى من إعجاب بالثقافة الرسمية. لقد أوضحت تلك الأحداث أن الأجداد العظام ليسوا أكثر من جثث تثقل كواهلنا. كما أن تلك الأحداث حطمت فكرتنا عن الحرية الشخصية، والفعل الثورى الفوضوى. إن جيلاً كان يحلم باليوتوبيا الجميلة قد تلقى ركلة –

ركلة أفاقته ولم تمته"(٤). وكانت نتيجة ذلك التأثير أن انضم برنتون إلى فرقة المسرح المتنقل Portable Theatre فى العام التالى لإنشائها عام ١٩٦٨م، كما أنه ظهر بوضوح فى مسرحيته "روعة "Magnificence عام ١٩٧٣م، وهى المسرحية التى تظهر اهتمامه بالأحداث السياسية الساخنة، كما تظهر أهم صفات الشكل المسرحى عنده، حين يختلط الآنى بالتاريخى، والواقعى بالخيالى.

الثانى: إلغاء الرقابة على المسرح

فى ذلك العام ١٩٦٨ أيضا، ألغيت الرقابة على المسرح فى بريطانيا، بعد صراع خاضه الفنانون والكتّاب مثل إدوارد بوند، وجو أورتون، على نحو أدى إلى انفتاح باب حرية التعبير على مصراعيه. وقد "وفرت تلك الحرية أبعادا جمالية وإيديولوجية عميقة"(٥) لهؤلاء الكتاب. وكانت النتيجة المنطقية هى إعادة النظر الشاملة، فى الأحداث والشخصيات التى ظلت مقدسة لفترات طويلة. وكان برنتون ضمن كتيبة كبيرة من الكتاب قدمت بريطانيا، فى إبداعاتها، من حيث هى مجتمع متفسخ، يشبه الجثة المتعفنة، أو بيوت الدعارة.

وعلى عكس جيل الخمسينيات والستينيات، فإن هؤلاء الكتاب الجدد استخدموا أشكالا مسرحية "مفتوحة" تهدد حساسيات الجمهور البرجوازى وتؤثر فيه بوسائل غير تقليدية، دون خوف من إيقاف عروضهم رقابيا. وكان أول ما فعلته تلك الزمرة المبدعة، هو الاستمتاع بحرية النظر إلى الماضى القريب، ليس فقط لقربه التاريخى منهم، وإنما لأنهم نتاج تلك الفترة. إنها الفترة التى شهدت فكرة حزب العمال عن مجتمع الرفاهية Welfare State، التى حصلوا فى ظلها على فرصة التعليم العالى، شبه المجانى. هذه الحرية الجديدة قد تفسر انتشار ذلك النوع من المسرحيات البانورامية التى تقدم تاريخ إنجلترا، وصولا إلى اللحظة الآنية، لتعرض أهم سلبياته فى الفترة الواقعة بين نهاية الستينات وبداية السبعينات –مسرحيات لكتّاب مثل جون ماكجراث، سنو ويلسون، كريس ويلكنسون، ودافيد هير، وهيوارد برنتون.

برنتون فى برايتون

لم تكن تجربة برنتون مع (المسرح المتنقل) أولى تجاربه مع هذا النوع من الفرق، وإنما انضم برنتون إلى فرقة صغيرة

قبلها تسمى ائتلاف برايتون Brighton Combination، لإيمانه بقدرة هذا الائتلاف على اقتحام مشروعات مسرحية فعالة ومؤثرة، على المستويات الاجتماعية والسياسية، وبسبب استخدامه أشكالا مسرحية تجريبية تعتمد على استفزاز المتفرج، والتهجم على حساسياته الجمالية المستقرة، وبسبب استهدافه خلق مسرح بيئى موجه للطلبة والعمال والعاطلين عن العمل فى إطار عروض شاملة للقراءات الشعرية، والرقص، وفنون العرض بشكل عام.

جرب برنتون معنى العمل الجماعى –ممثلاً وكاتباً– فى هذا الائتلاف الذى كان يشارك فى إبداع وانتقاد وتمثيل وإخراج الأعمال المسرحية، ومنها مسرحية برنتون (جرجانتويا Gargantua) المأخوذة عن رابليه. يقول برنتون: لقد كتبت سيناريو مقسما إلى ثمانية مشاهد، واستخدم هذا السيناريو نقطة انطلاق فى البروفات. وبعد ظهر كل يوم كان الممثلون يقومون بإجراء تدريبات ارتجال على الأفكار الرئيسية المطروحة: يصرخون ويصيحون كما يريدون. وفى المساء كنت أختلى بنفسى لأكتب المشهد بشكل أكثر إحكاما وانضباطا مستخدما ما قدمه الممثلون.وفى صباح اليوم التالى، كنا نجرى بروفات

دقيقة على المشهد، ثم نرتجل المشهد التالى بعد الظهر.

كانت تجربة برنتون فى برايتون، صورة مكثفة لما يجرى فى المسرح المتمرد، فى أنحاء بريطانيا: تنوع هائل فى الوسائل والأساليب المسرحية، وتنوع الأفكار المطروحة من مشهد إلى مشهد، والتركيز على كيفية صياغة العمل المسرحى للتعبير عن القضايا الملحة فى المجتمع.

مع المسرح المتنقل

انضم هيوارد برنتون إلى دافيد هير وتونى بيكات، فى المسرح المتنقل. وفى هذه الفرقة كتب برنتون مسرحيتين الأولى هى "استراحة على الطريق " Lay By عام ١٩٧١م، بالتعاون مع ستة كتاب آخرين، ثم تلاها بتجربة حادة وصارخة؛ لأنها تعرضت لمشكلة أيرلندا الشمالية التى كان الصمت يلفها تماما فى المجتمع الإنجليزى، ويقال إن هذا الصمت كان هو الشىء الوحيد المشترك بين حزب العمال وحزب المحافظين. كانت تلك مسرحية أيرلندة إنجلترا (1972) England's Ireland، وكتبها بالتعاون مع ستة كتاب آخرين أيضا.

مع هذا الفريق من الكتاب والفنانين، عرف برنتون أهمية

التعاون، خاصة فيما يتعلق بالكتابة عن قضية سياسية حساسة، واحتك بتقنيات كتاب جيله عن قرب وجرب التآمر الصامت ضد الكاتب المسرحى فى مجتمع بلا رقابة حين عرضت المسرحية الثانية لفترة قصيرة، ثم رفضت دور العرض الأخرى استضافتها فى أى مكان فى إنجلترا. وقد كان هذا الفشل (الاقتصادى) هو السبب المباشر فى حل هذا الفريق ، والسبب المباشر فى قرار برنتون بالتوجه إلى جماهير المسرح "الطبيعية" التى ترتاد المسارح الكبرى. اكتشف برنتون أن المسرح المتمرد استنفذ أغراضه العاجلة، وأن عليه أن يدق باب المؤسسات المسرحية الكبرى حتى يخاطب أعرض جمهور ممكن.

ولكن برنتون واصل التعاون مع كتاب آخرين، للتعليق على الأحداث السياسية الساخنة، فى عروض مسرحية كتب لها النجاح كما أن بعض النقاد يرى أن تعاون برنتون مع هير كان له أكبر الأثر فى إضفاء التحليل السياسى المنطقى الهادئ على أعمال برنتون(٦). من هذه الأعمال "ريح لأوربا A Fart for Europe" مع دافيد إدجار، ١٩٧٣م)، و"أفعال Deeds" (مع كين كامبل، تريفور جريفث، ودافيد هير، ١٩٧٨م)، و"بوابة واريك Warwick gate" (مع عشرة كتاب آخرين ١٩٧٩م)، و"صدمة

قصيرة حادة ("A Short Sharp Shock مع تونى هيوارد، ١٩٨٠م)، و"رجال شرطة نائمون ("Sleeping Policemen مع الكاتب النيجيرى توندى إيكولى، ١٩٨٣م)، و"برافدا" (مع دافيد هير، ١٩٨٥م)، ثم أخيرا "ليال إيرانية" (١٩٨٩م)، و"ذهب موسكو 1990) "Moscow Gold م) مع الكاتب الباكستانى طارق على.

مع الرويال كورت

ثم جاءت مرحلة تعاون فيها برنتون مع مسرح الرويال كورت، الذى اشتهر بتقديمه لكتاب جيل الغضب، خاصة بعد أن حول المسرح قاعته العلوية إلى مسرح صغير، يستضيف هؤلاء الكتاب الغاضبين الجدد، عام ١٩٦٩م. استطاعت تلك القاعة أن تكون "نقطة لقاء لجيلين من كتاب المسرح وفنانيه"، وأتيحت الفرصة لبرنتون، وإن كانت محدودة، لكى يرى وقع أسلوبه الذى اكتسبه فى المسرح المتمرد على رواد المسرح التقليديين، وفي إطار مادى وتقنى أفضل. قدم برنتون مسرحيته "انتقام "Revenge، فى القاعة الصغيرة عام ١٩٦٩م، ثم قدم "فاكهة "Fruit للمسرح الرئيسى عام ١٩٧٠م، فى استجابة

مباشرة لنجاح حزب المحافظين (بزعامة هيث) فى الانتخابات العامة. ومن هذه المسرحية، يظهر اعتراض برنتون على اعتبار الصراع الطبقى سبيلا للتغيير السياسى أو تحقيق المجتمع المنشود، ثم إن هجومه على المتفرجين كان ماديا، حيث قام عمال النقابات المضربين فى المسرحية بإلقاء القنابل الحارقة على المتفرجين الحقيقيين فى صالة المسرح.

لم يقتصر نشاط برنتون على هذه الفرق، وإنما كتب للفرق الجامعية ومسارح الهواة، لأن حركته كانت جزءاً من حركة عامة، يشارك فيها كتاب آخرون، يشاركونه الرؤى والوسائل نفسها. وفى هذا الإطار قام برنتون - طوال مشواره الفنى- باستخدام مسرحيات "الأجداد العظام" لخدمة أغراضه، فأعد مسرحيات لجينيه وهوفماتستل وبريخت وجوركى وبوخنر، ولكن أهمها إعداده المثير لمسرحية شكسبير "دقة بدقة" التى قدمت فى مدينة إكستر عام ١٩٧٢م، وهى منطقة معروفة بانحيازها لحزب المحافظين.

حول برنتون المسرحية إلى الزمن المعاصر، فى حقبة تحكمها سياسات اليمين، حيث تفتتح المسرحية والدوق يتنازل عن ملكه فى أثناء مباراة فى الكريكت فى ملعب شهير هو ملعب لوردز،

وإنجلترا مهزومة هزيمة منكرة أمام لاعبى جزر الهند الغربية. وتحول بطل المسرحية "أنجلو" إلى رجل عنصرى، و"كلاوديو" إلى نجم غناء أسود متورط فى تقديم أفلام جنسية، وبعض مونولوجات المعاناة النفسية التى تقال فى مرحاض. كانت تلك جرأة على شكسبير، والأهم هو وضعه فى إطار يغير من صورته التقليدية "المقدسة" أمام المتفرجين، كجزء من الهجوم على الثقافة الرسمية ورموزها، وهجوم على المجتمع المريض، المفكك، العنصرى.

مسرحية تشرشل ومسرحية برنتون

فى سياق تحطيم الصور المقدسة للمجتمع ورموزه، تأتى "مسرحية تشرشل (1974م"The Churchill Play) واحدة من أهم إنجازات برنتون؛ لأنه يعيد النظر من خلالها فى ماضى إنجلترا، خاصة أثر ونستون تشرشل فى صياغة الحاضر، ويتنبأ بمستقبل دموى ومظلم لذلك الوطن. ولأهمية المسرحية، فإنها مرت بصياغات مختلفة فى أزمنة مختلفة، ولكننا نجتزئ من تاريخها التطورات الأخيرة فقط للدلالة على ما لقيته من معارضة ضارية فى بريطانيا. فالنسخة الأولى عرضت فى مايو

١٩٧٤م، فى مسرح نونتجهام، وأحداثها تقع فى عام ١٩٨٤م، كما يشير برنتون فى عنوانه الفرعى الطويل (مسرحية تشرشل كما سوف تمثل فى شتاء ١٩٨٤م بواسطة المعتقلين فى معسكر تشرشل فى مكان ما بإنجلترا). ثم أعاد برنتون كتابه أجزاء فيها عام ١٩٧٨م (وتلك هى النسخة المنشورة) لتعرض فى ستراتفورد، ولكن عبارة (فى شتاء ١٩٨٤م) حذفت من العنوان. وللمرة الثانية أعاد برنتون كتابة أجزاء فيها (لم تنشر)، ولم يعطها عنوانا فرعياً، وإنما وضع على غلافها عبارة تشرشل الشهيرة: "قد يصعب التنبؤ بالمستقبل، ولكن الماضى يجب أن يمنحنا الأمل"، والواضح أن برنتون يسخر ويناقض تلك المقولة بمسرحيته. هذه النسخة الأخيرة هى التى عرضت فى لندن للمرة الأولى عام ١٩٧٩م.

فى هذه المسرحية وضع برنتون لنفسه هدفا محددا؛ وهو إعادة كتابة التاريخ من منظور البسطاء، يعرض التضحيات التى أجبروا على تقديمها، ومعاناتهم زمن الحرب والسلم، وربما كانت تلك أكثر وسائل برنتون عنفا فى تحطيم صورة تشرشل شبه المقدسة فى بريطانيا. وهو لا يكتفى بتحطيم الأيقونة فقط، بل يستهدف إفساد المشهد الثقافى، والسياسى الرسمى كله،

وإن كان هجومه هذه المرة، أكثر وعيا على المستوى السياسى، من مسرحياته فى المسرح المتمرد. كما أنه لا يقدم تشرشل جلاداً على طول الخط، وإنما يقدم الجانب الإنسانى الضعيف فيه؛ يقدمه على أنه ضحية لموت أبيه المأساوى، وضحية لتعليمه، وطبقته.

حين تفتتح المسرحية، نرى الليل وهو يرخى سدوله على بعض العسكريين الذين يمثلون أفرع الأسلحة العسكرية، أثناء حراستهم نعش تشرشل عام ١٩٦٥م، والرجال فى لحظة استرخاء فى أثناء الحراسة، يسمعون ضجيجاً قادما من النعش، فيفترضون -ساخرين- أن الرجل المهيب سيقوم من نعشه. وفى تعليقاتهم يقدم برنتون صورة الرجل/ تشرشل عند البسطاء فى لغة عامية، هابطة:

رجل البحرية: سوف يخرج، سوف يخرج، أنا أصدق أنه قادر على ذلك. قادر على أى شىء،هذا الإنسان. (بحدة) لكى يخدع bugger الكادحين. (يكح. يصمت. بحدة). نحن فى ويلز لم نغفر له أبدا. لقد أرسل جنودا ضدنا، هذا الرجل الدموى. لقد أرسل جنودا ضد عمال المناجم الويلزيين سنة١٩١٠م. ثلاثة قتلوا. الكادحون فى ويلز يعرفون عدوهم. لقد كان هو عدونا.

لقد كرهنا جرأته..[٧].

ثم يرتفع غطاء النعش ليظهر تشرشل بالفعل فى زى الحرب، رافعا الوسطى والسبابة، كما تعود دائما فى لحظات الانتصار. ومن الظلمة يأتى صوت آمر بإضاءة المكان. لم يكن ما رآه المتفرج إلا جزءا من مسرحية يعدها المعتقلون فى معسكر اعتقال باسم "تشرشل"، مع ما يحمله من دلالات على تحولات السياسة البريطانية المبنية فى أساسها على انتصارات الرجل. هذه لحظة من لحظات "الصدمة"، كما يقدمها برنتون، كما أنه – من خلال تقنية المسرحية داخل المسرحية– يرى الواقع كله من خلال الإيهام.

هذه المسرحية جزء من سهرة يعدها المعتقلون (معارضون سياسيون، مجرمون، ومعارضون للحرب فى أيرلندا) لاستقبال لجنة برلمانية، تحقق فى ظروف هذه المعتقلات. لكن وظيفة المسرحية الداخلية، بوضوح، هى تعرية أسطورة رجل الدولة، الذى تسببت أيديولوجيته الرأسمالية فى ترسيخ أعمدة هذا المعسكر فى بريطانيا "المستقبل". وسأكتفى، هنا، بهذا النموذج البنائى من المسرحية للدلالة على ما تحتويه من إشارات ودلالات على الغليان الذى يسود المعسكر، والذى يقود إلى محاولة هروب

دموية. وبناء برنتون الدرامى يعرض لجذور هذا العنف فى احتلال إنجلترا لأيرلندا الشمالية، والإضرابات العمالية عام ١٩٧٢م، والصراع الطبقى، والجشع الرأسمالى ، ثم فى النهاية، انتصارات تشرشل نفسها. وإذا كانت المسرحية الداخلية تعرض داخل المعسكر، فإن برنتون يعادل ما يحدث داخل المعسكر بما يحدث فى إنجلترا كلها: معسكر هائل، متفسخ، يمور بالعنف والدماء، محاط برجال الشرطة.

ويستخدم برنتون فى هذه المسرحية الشرائح الملونة، فى رحلة تاريخية استرجاعية، ليقدم صورة بانورامية لتاريخ إنجلترا حتى يؤكد معادلته المقدمة. وبرغم الصعوبات التى واجهتها المسرحية حتى عرضت فى لندن فإن برنتون لم يقدم أى تنازل، سواء فى رسالته السياسية، أو فى الوسائل الحاملة لهذه الرسالة. لقد ظل برنتون: "مخلصا لمبادئ مسرح التمرد التى تنظر بعين الشك إلى وحدة أى عمل فنى -والتى تفضل تقنية التناقض، وتسيّرها الرغبة فى صدم المتفرج واستثارته"(٨).

الذئب فى الحظيرة

اقترب برنتون من المؤسسات المسرحية الكبرى فى لندن، مثل

المسرح القومى وفرقة شكسبير الملكية، بقرار فردى منه، وعلى عكس التيار السائد وقتها. وفى غضون خمس سنوات فقط من ظهور أولى مسرحياته فى لندن، كان المسرح القومى يكلف برنتون بكتابة مسرحية خصيصا له، وهى "أسلحة السعادة Weapons of Happiness" (1976م)، وكانت تلك نفسها أول مسرحية لكاتب جديد، تعرض فى المسرح القومى. كان السؤال المطروح أمام برنتون هو: "إلى أى مدى يمكن أن تؤثر هذه الدعوة على مبادئه الفنية، والسياسية، التى عاش بها، وعمل من خلالها"(٩). لكن الأيام أثبتت أنه ظل مخلصا لأيديولوجيته، مؤمنا بقدرة وسائله على توصيل "رسالته".

لقد توازنت وسائل برنتون الدرامية مع وجهة نظره فى المسرح باعتباره: "مكانا قذرا، وليس مكانا لتحليل المجتمع عقلانيا - إن المسرح موجود لمضايقة هواجسنا وأفكارنا وشخصياتنا العامة". وحتى حين اجتاز عتبات المسرح القومى، فإنه نظر إلى مجموعة العمل التى تقدم المسرحية باعتبارها "عربة مصفحة مكتظة بالبشر، متوقفة داخل أسوار المسرح القومى - لقد أحضرنا مفاهيمنا معنا لأننا نريد، عن وعى، أن نستخدم إمكانات المسرح القومى لإظهار عملنا فى أكمل

صورة"[١٠]. وكما نظر برنتون إلى المسارح الكبرى، نظرت هى إليه باعتباره "الذئب داخل أسوار الحظيرة".

قدم برنتون مسرحيات عدة لهذه المسارح مثل "حلوق مريضة" (١٩٧٩)، و"العبقرى" (١٩٨٣)، و"صحراء من الأكاذيب، و"الشعر الملعون" (١٩٨٤)، و"الأرض الخضراء" (١٩٨٨)، و"هس ميتا" (١٩٨٩)، وغيرها. ومن هذه المسرحيات ، يمكننا أن نلخص وسائل برنتون الدرامية فى التالى :

أ- خشبة المسرح مكان المناورات

إن ابتكارات برنتون فى الشكل المسرحى، لم تنبعث - كما اعترف- من حبه للمسرح، ولكنها تنطلق من محاولة جعل مسرحياته أكثر حقيقية. هذه "الحقيقية" استدعت ضرورة الخروج من الطبيعى أو الاعتيادى، أو الواقعى، والبحث عن لحظات تمكنه من الخروج من إطار الفردى والذاتى، إلى عالم أكثر رحابة يختلط فيه التاريخى بالسياسى، والماضى بالحاضر، والعام بالخاص، فى "حقيقة" مسرحية واحدة. فى مسرحية "روعة، التى أشرت إليها أعلاه، تتحول خشبة المسرح إلى معادل لما يدور فى عقل بطلها "جيد" : Jed إنها تجسد خيالاته، وأوهامه، وهواجسه. ومن قلب هذه الخيالات يقدم برنتون

شخصية تاريخية هى شخصية لينين، وسط إضاءة حمراء،[١١] تغمر المسرح الذى يموج بالأعلام والرايات والأغنيات. إن برنتون يجسد النموذج الفكرى الذى يقتديه جيد. وهكذا يطرح عليه السؤال عن الطريق إلى تغيير المجتمع، ويرد عليه لينين الإجابة.

لا يحس برنتون أى حرج فى استخدام مثل هذه التقنية لتقديم هذه اللحظات الحاسمة فى الدراما، لأنه يستهدف إجبار المتفرج على المقارنة والقياس والنظر إلى فعل فى إطاره الكامل، ولهذا، فهو يكرر مثل هذه اللحظات فى مسرحياته. فى "أسلحة السعادة"، تجسد خشبة المسرح ما يجرى داخل عقل بطلها جوزيف فرانك، حين يقارن بين حاضره من حيث هو لاجئ سياسى، يعمل فى مصنع لشرائح البطاطس، وماضيه فى تشيكوسلوفاكيا، حيث كان معارضاً للسلوك السوفيتى هناك، وجذور هذا السلوك فى شخص ستالين على سبيل المثال.

ب- الألعاب البريئة القاتلة

بحثاً عن غير المتوقع، عمد برنتون، منذ بداياته المبكرة إلى استخدام لعب الأطفال البرىء، غير الواعى، وسيلة تخدم أغراضه، كأن يجعل الأطفال يلعبون بأسماء رجال تاريخيين

عظام، كما لو كانوا يلعبون بأسماء أبطال مجلاتهم الكوميدية المحببة. برنتون هنا يهدم ميثولوجيا العظام، ونظرتهم إلى العالم، عن طريق إسقاط الهالة القدسية عنهم. ثم إنه يستخدم ألعاب الصبية فى مناقشة قضايا الحرب والسلام، بشكل يسخر من التاريخ الرسمى المكتوب. فالحرب العالمية الثانية ، من منظور الطفل ، حدثت وانتهت كالتالى :

"أبى يقول إن هتلر كان أكبر رجل سيئ ظهر على وجه الأرض، وقد وقف ونستون تشرشل على منحدرات "دوفر" فى زى المعركة وألقى خطبة عن ملء الفجوة بالموتى من الإنجليز. بعد هذا أخرج ونستون تشرشل بندقيته الهائلة وحطم أدولف هتلر"(١٢).

وفى مسرحية "هتلر يرقص (1972) "Hitler Dances"، يؤدى الأطفال لعبة الحرب على قبر أحد جنود العاصمة الألمان، مما يؤدى إلى بعث الجندى، وفرض دوره عليه مرة أخرى، ومن ثم إحياء الحرب وأهوالها، من جديد على المسرح.

ج- قصة واحدة لا تكفى

تطورت تقنيات برنتون الدرامية، من البناء المشهدى المستقل إلى دمج قصتين مختلفتين فى بناء كلى، يعتمد على الجدل،

بهدف إظهار واحدة منهما فى ضوء الثانية، تاركا للمتفرج مهمة الخروج بالنتائج "المنطقية". يحدث هذا فى "هتلر يرقص" و"أسلحة السعادة". لكن برنتون تخطى حاجز هذه الثنائية، فأصبح يعرض عددا هائلاً من القصص المتباينة زمنياً، أو المتجاورة جغرافياً، متجاوزاً تماماً البناء التقليدى كزمن متوالٍ يؤدى إلى نهاية زمنية منطقية. إن هدف برنتون –ببساطة– من هذه الوسيلة الدرامية هو "إبعاد" المتفرج وجدانياً عن التفاعل مع هذه القصص، بخلق أكثر من منطقة اهتمام فى سياق العرض المسرحى الواحد(١٣).

فى هذا السياق يمكننا أن ننظر إلى مسرحيته "الرومان فى بريطانيا "The Romans in Britain عام ١٩٨٢م، التى تظهر فيها مجموعة التقنيات التى استخدمها برنتون فى معظم أعماله. وبالإضافة إلى التعرض المباشر لقضية أيرلندا، يسوى برنتون بين الغزو الرومانى لبريطانيا والغزو البريطانى لأيرلندا، وهو بهذا فتح على نفسه عش الزنابير الصحفية والنقدية، وفتح على مخرج المسرحية عاصفة قانونية أمام المحاكم، لمدة تزيد عن العام، لأن القوانين البريطانية عجزت عن الإمساك بتلابيب برنتون نفسه، ووضعه داخل القفص.

وحين كتب برنتون هذه المسرحية، كان المسرح السياسى البريطانى قد أرسى مجموعة من الأساليب والوسائل الدرامية التى تصدم المتفرج، بغية إفاقته إلى حقيقة الأوضاع السياسية والاجتماعية المعيشة. ولا يتوانى برنتون عن استخدام هذه الوسائل – بما فى ذلك تقديم اللواط، أو محاولة اللواط فى مسرحية سياسية من عينة الرومان فى بريطانيا، لكى يصل بالأثر المرجو إلى منتهاه.

ويركز الجزء الأول من المسرحية، وعنوانه "سنّة قيصر"، على فحص الآثار المترتبة على غزو بريطانيا، متجاهلا الدور الحضارى المنسوب للرومان هناك. إن برنتون يعيد قراءة التاريخ من وجهة نظره، ويفسر بعض الغموض فى حال المجتمع قبل الغزو الرومانى، مكتشفاً الأسس التى يقوم عليها هذا المجتمع فى عام ٥٤ قبل الميلاد. وتبدأ المسرحية بمجرمين أيرلنديين هاربين إلى هذه الأرض التى لم تحقق هويتها بعد، والتى تقع شمال نهر التيمز (كانت أيرلندا قد حققت هويتها بالفعل)، ليصطدما بمصالح السكان الذين يهددهم الغزو الرومانى للجزيرة. ويهرب المجرمان ليطاردهما بعض الإخوة، إلى أن يصطدم هؤلاء بالجنود الرومان، وجها لوجه، ووسط جو عام من

الألعاب الصبيانية، يحدث مشهد اللواط، ويقتل أحد الأخوة. ثم يقدم برنتون الدور الرومانى فى بريطانيا، متجسداً فى صورة قيصر الذى لا تشغله إلا تسوية حساباته القديمة وتزوير ذكرياته الشخصية، خالقاً من نفسه تلك الأسطورة المعروفة، متناسياً بريطانيا التى يسميها "ذلك المكان التافه الذى يقع على حافة الأرض المأهولة" !.

فى نهاية الجزء الأول، وبعد جريمة قتل تحقق لامرأة من العبيد حريتها، يحقق برنتون مفاجأته الصارخة حين يعود الجيش الرومانى إلى الظهور بعد أن غادر بريطانيا، لكنه يظهر هذه المرة وهو فى زى وعتاد الجيش البريطانى الحديث: مصحوبا بصوت المدافع الرشاشة، وتحميه الطائرات الهيلوكبتر من السماء:

"إنها لحظة تحبس الأنفاس، وافتراض جرىء بأنه لا فارق حقيقى بين الجندى الرومانى والجندى البريطانى عدا التكنولوجيا، وإن البريطانيين غزاة فى أيرلندا كما كان الرومان فى بريطانيا"(١٤).

والجزء الثانى من المسرحية، بعنوان "قبر آرثر"، يجسد حلم يقظة لعميل من عملاء المخابرات البريطانية، وهو فى انتظار

مقابلة أحد قادة جيش التحرير الأيرلندى IRA، وفى هذا الحلم يتراوح عقل العميل بين الآنى والتاريخى، بين الأرض التى يقف عليها فى أيرلندا وأرض أجداده التى كانت ساحة لمعارك بينهم وبين الغزاة من الرومان والساكسون. وتخطيط المشاهد ، فى هذا الجزء ، يخضع تماما "للحركة الحرة للصور والأفكار فى عقل العميل"(١٥). هذه الحركة الحرة، أو المقارنات الزمنية، تؤدى إلى إيقاظ وعى العميل (والمتفرج؟) على حقيقة دوره الإمبريالى فى أيرلندا.

يكتشف العميل أنه مراقب من "الأعداء"، الذين يطبقون عليه، مقدمين تبريراً لعنفهم القادم بسؤاله: "أية أمة من الأمم تعلمت أبدا من المعاناة التى سببتها للآخرين؟"، والإجابة بالسلب تؤدى إلى إطلاق الرصاص عليه.

الزمن/ التاريخ/ الأسطورة: بين الرومان والبريطانيين

إذا كان برنتون قد فجر الآنى من قلب التاريخى فى نهاية الجزء الأول، فإنه لم يكن يستهدف غايات جمالية فى ذاتها، وإنما صدمة المتفرج الإنجليزى فى أفكاره عن الواقع السياسى المرير. ويتلاعب برنتون بدور قيصر الذى يعيد كتابة التاريخ، من

أجل أهدافه الشخصية، بوصفه منتصراً، وهو- برنتون - بهذا يقدم دليلاً على إمكان التلاعب بالحاضر أيضا لخدمة أغراض الغزاة/ البريطانيين، إن قيصر يخلق أسطورته أمامنا، والأسطورة هي -بمعنى من المعاني- ما ترسخ عبر الزمن أو عبر التاريخ المشوه، وهكذا يطلعنا برنتون على كيفية خلق الأساطير في العالم الحديث. ولا تنتهي المسرحية دون أن يقدم برنتون تفسيره لأسطورة الملك آرثر التي كانت المادة القصصية التي تجمع حولها من بقي من السكان الأصليين للجزيرة بوصفه ملكاً لم يوجد أبداً ، وإنما خلقته الحاجة للبقاء ، والحاجة للسلام والاستقرار:

الطباخ الأول: في الحقيقة، لقد كان ملكاً لم يوجد أبداً. كانت حكومته هي شعب بريطانيا. وسلامه كان شائعا كالمطر أو أشعة الشمس. وقانونه كان طبيعياً كالحشائش التي تنمو في المروج ...

مورجانا : ماذا كان اسمه؟

الطباخ الأول: أي اسم يا عزيزتي (للطباخ الثاني) ماذا كان اسمه ؟

الطباخ الثاني: حسنا - أي اسم قديم . آرثر؟[١٦].

التوازن بين الصدق الفنى والصدق السياسى

فى مرحلة تعاونه مع المسرح المتمرد، حاول برنتون جاهدا أن يوازن بين السياسى والدرامى فى أعماله، لكن رؤيته للمجتمع البريطانى مالت نحو العدمية؛ لأنها رؤية ركزت على تفسخ المجتمع وعنصريته ورجعيته المتزايدة. لكن معظم هذه الفرق المتمردة، رفضت كل تقاليد المسرحيات الطبيعية والاجتماعية، وهى التقاليد التى حكمت المسرح اليسارى بداية من منتصف الخمسينيات، كما أنها رفضت النموذج البريختى الديالكتيكى(١٧)، وفضلت وسائل التهجم على المتفرجين ومجتمعهم المنهار. ونجح المسرح المتمرد ... لبعض الوقت.

لكن البنية الثقافية البريطانية تغيرت سريعاً، مما أدى إلى نجاح السياسات "الرجعية" فى السيطرة على "المشهد" كاملاً، وفى تلك الفترة ضاقت قاعات العروض بالمسرحيات المتمردة، واكتشف برنتون أن جمهور المسرح المتمرد هو صفوة المثقفين والمتعلمين، وأن ذلك المسرح نفسه "ينتمى إلى ثقافة مغايرة، لكنه لا ينتمى إلى ثقافة ثورية، مسرح إلى الصفوة... وليس إلى الطبقة العاملة المكافحة ضد الرأسمالية والبيروقراطية"(١٨). كانت تلك مرحلة الأسئلة العظيمة والمآزق الفكرية الأعظم وقد

ظهر هذا وذاك فى مسرحيات برنتون.

حين كتب "روعة" -وهى تقع فى منتصف المسافة بين مسرحياته الكبيرة والصغيرة-كان برنتون يبحث عن طبيعة الفعل الثورى، وهو يتوصل إلى أن الفعل الثورى يعنى العنف ويعنى ضياع الذات... وكل هذا قائم فى المسرحية. إن بطل المسرحية "جيد" يعتمد الاغتيال السياسى وسيلة للتغيير الاجتماعى، لكنه يموت بوسيلته نفسها حين تنفجر فيه قنبلة كان يعدها للانفجار. لكن برنتون يعطى الخاتمة لشخص آخر، يتدخل بلسان المؤلف تقريبا، ليعلق على الخسارة الإنسانية التى تصيب الحركة الثورية بانتهاجها هذا النهج:

كليف : جيد . ياللخسارة . لا يمكن أن أغفر لك هذا

(لحظة صمت)

يا لخسارة غضبك الضائع. ليس القتل. فالقتل شائع بما فيه الكفاية وليس العنف، فالعنف يحدث كل يوم. ما لا أستطيع أن أغفره لك يا جيد، يا عزيزى، يا صديقى الميت، هو تضييع النفس[١٩].

كما لم يجبن برنتون عن مواجهة الذات، ونقد سلبيات استخدام العنف فى تلك المسرحية، فإنه لم يجبن عن مواجهة

"الرفاق الاشتراكيين" فى مسرحيته "الليلة الثالثة عشرة Thirteenth Night" عام ١٩٨١م، حين هاجم الرعب الستالينى، ودموية اليساريين، والاضطهاد فى دول العالم الاشتراكى، والذين يجبنون عن تسميته باسمه... إنها "هجوم على التفكير المزدوج من أشباه جورج أورويل: فالاضطهاد - فى أى مكان يجب أن يسمى اضطهاداً"[٢٠].

ثم واجه برنتون -ككل كتاب جيله- المأزق العظيم، المتجسد فى انهيار الاتحاد السوفييتى، لكنه حاول أن يقدم تفسيره الشخصى لهذا السقوط، حين كتب مسرحية "ذهب موسكو" التى عرضتها فرق شكسبير الملكية عام ١٩٩٠م. كانت تلك أزمة تمس المعتقدات عند جذورها، ولهذا كان على الكاتبين أن يعودا إلى جذور تكون تلك الإيديولوجيا، وكيفية صياغتها فى أرض الواقع، وتغيراتها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه فى أرض الواقع المعاصر. لهذا السبب توازن "ذهب موسكو" بين الفرد والمجتمع، بين الماضى والحاضر، وصولا إلى تصورات مستقبلية لهذا المجتمع، بل لجورباتشوف نفسه.

توازى المسرحية بين قصة عاملة نظافة فى الكرملين وأسرتها: الزوج رجل مخابرات سابق (شهد مقتل مايرهولد)

يؤمن -كزوجته- بقدرة جورباتشوف على إنقاذ الثورة، وتحقيق النجاح مع "البيروسترويكا" كما حققها مع "الجلاسنوست". بموت ابنهما فى حرب أفغانستان، وينتقل الابن الآخر من الأمل إلى التطرف اليسارى إلى اليأس التام، ثم الهرب فى النهاية لأرض الميعاد فى الغرب. بموازاة هذه القصة الفردية "يفتح" برنتون المسرحية كعادته على التاريخ العام: فالمسرحية تبدأ بعرض أحداث الثورة عام ١٩١٧م حتى تصل إلى عصر جورباتشوف ومعاصريه من حكام أوربا الشرقية مثل هونكر وشاوشيسكو، فى بانوراما هائلة لما يحدث فى أوروبا الشرقية كلها، من طوابير الخبز فى شوارع موسكو إلى هدم حائط برلين.

ويظهر أثر مايرهولد واضحا فى أسلوب برنتون، حين يوازى بين الجدل السياسى الساخن، والتقليد الساخر واستخدام "الفارْس" والأغانى والدُمى والانتقال الحر فى الزمان والمكان. لكن السمة الأساسية فى المسرحية هى محاولة برنتون تفادى الإحساس البريختى باليقين من مسيرة التاريخ ، فلم يكن هناك أكثر من سقوط ذلك الاتحاد الهائل لكى يهز معتقدات الإنسان.

وانعكاسا لهذا الإحساس، ترك برنتون "مساحات" داخل

المسرحية تملؤها الأحداث المتحركة، وقتها، فى واقع الكتلة الشرقية كله. ثم إنه ترك المشاهد النهائية كى تعاد كتابتها وفقا لآخر التطورات التى توردها وكالات الأنباء "ساعة العرض"، فى محاولة لخلق الصدق الفنى والصدق السياسى والإيديولوجى فى الوقت نفسه. وقد تكون تلك نهاية "طبيعية" لهيوارد برنتون. لكن ما يبقى له هو تلك المحاولات التجريبية فى الشكل الدرامى، وفى تقنيات العرض المسرحى (بقدر ما يعنى الأمر المؤلف) لدفع المتفرج دفعاً لإعادة النظر فيما استقر عليه العرف من أحكام، ودفعه لطرح التساؤلات والبحث عن إجابات جديدة، بدلا من الخمول الذهنى المبنى على الاطمئنان إلى ما هو مستقر من إجابات. ولأهمية هذه المسرحية باعتبارها نهاية مرحلة وبداية أخرى فى مسيرة برنتون المسرحية فإننا سنتوقف عندها ببعض التفصيل.

٢- عودة إلى مسرح التحريض السياسى بعد سقوط الحائط

لابد وأن نعترف أن هيوارد برنتون كان أحد الأسماء المرموقة بين كتاب المسرح اليساريين فى إنجلترا قبل سقوط

الاتحاد السوفييتى، بل إنه كان أحد المتفائلين بأن أوربا الغربية كانت على حافة ثورة سياسية تؤدى إلى تحقيق المجتمع الشيوعى فيها. من هذا المنطلق العقائدى كان برنتون يكتب للمسرح حتى حدثت المتغيرات السياسية والأيديولوجية الحادة فى نهاية الثمانينيات. ساعتها أثارت صحيفة الإندبندنت سؤالا عن جدوى المسرح السياسى، فى التعبير عن تلك المتغيرات المتلاحقة، وكانت مداخلة برنتون مهمة، لأنها أظهرت اهتمامه المفاجئ والغريب بالمخرج الروسى الكبير فيزفولد مايرهولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠م)، باعتباره صاحب رؤية وتقنيات ثورية، تربط بين القضايا السياسية الكبرى وسلوكيات المواطن العادى. ولقد نظر برنتون إلى مايرهولد باعتباره شهيد ثوريته الفنية، كما اعتبره الملهم الذى يجب أن يسير على هديه، فى المسرحية السياسية التى كان يكتبها وقتها - بالتعاون مع الكاتب الباكستانى الأصل طارق على[٢١] - عن ميخائيل جورباتشوف.

وموضوع المسرحية المشار إليها، والتى سميت "ذهب موسكو" يتماس مع موضوعات مسرحيات أخرى لبرنتون: فمسرحية مثل "أسلحة السعادة" (١٩٧٦)، مثلا، كانت من وجهة نظر ناقد مثل مارتن إيسلن: "انتقادا قويا للتوجه الستالينى"[٢٢]

كما أن برنتون نفسه ظل ثابتا على موقفه من كتابة مسرحيته "الليلة الثالثة عشرة"(١٩٨١)، باعتبارها نقدا للمناضلين اليساريين الذين يتجاهلون الرعب الستاليني، والقهر الذى كان سائدا فى البلدان الاشتراكية[٢٣].

كان برنتون قد زار الاتحاد السوفيتي فى صيف ١٩٨٩م، بدعوة من اتحاد الكتاب هناك، للتعرف على ما كان يحدث. وفى ذلك الصيف زار برنتون متحف المسرح في موسكو، ورأى ما بقى فيه من متعلقات مايرهولد. ولم يفته أن يشير إلى واقعة قتل مايرهولد فى مسرحيته "ذهب موسكو"، وإن فى سياق مختلف، على لسان رجل المباحث .KGB لكن السبب الموضوعى لإعجاب برنتون بمايرهولد يكمن فى محاولة الأول التعبير عن حركة التاريخ، درامياً، فى مسرحية ضخمة تحتوى على ١٢٠ شخصية وتتحرك على أرضية تاريخية وجغرافية عريضة. وقد اكتشف برنتون أن روح التمسرح وتقنياته، عند مايرهولد، هى الأقدر على "مسرحة التاريخ" وفهمه.

وبداية فإن عنوان المسرحية يشير إلى الاتهام بالعمالة الذى كان يوجه إلى بعض اليساريين، ولكنه من وجهة أخرى يشير إلى إمكانية تحول ذهب موسكو إلى واقع ينتفع به الجميع، بما

فى ذلك الأمريكيون، إذا نجح الإصلاح السياسى، الذى كان يحاوله جورباتشوف وقتها.

أ- ذهب موسكو: بدايات

تنقسم مسرحية ذهب موسكو بنائيا إلى فصلين: الأول بعنوان "أمام الحائط" والثانى بعنوان "ما وراء الحائط"،(٢٤) مع ضرورة فهم العنوانين فى سياق ما حدث (قبل) و(بعد) سقوط حائط برلين بالمعنى الأيديولوجى. ويبدأ الفصل الأول باحتفالية بانتصار ثورة ١٩١٧م، وهى التى تنتهى بتشكيل هرمى "مايرهولدى" الطابع، يعتليه لينين، ثم يتوقف المشهد ساكنا، وكأنه يتخذ وضع الثبات التاريخى، باعتباره "الخلفية الثابتة" للأحداث التالية. ومن خلال طابع على آلة كاتبة قديمة، تتطاير فى الهواء بعض أوراق (التاريخ؟) لتبدأ أحداث المسرحية، ويقدم المشهد الثانى نقلة زمانية إلى عام ١٩٨٢م، لعرض ما يحدث فى المكتب السياسى للحزب الشيوعى السوفيتى. وبالتوازى مع عرض ما يحدث عند القمة -سواء مع جورباتشوف أو غيره- يعرض برنتون لما يحدث عند القاع، من خلال ثلاث عاملات نظافة، يحتفلن بالثورة فى مشهد، ثم يغيرن مظهرهن ليبدون أكبر سنا، مع حقبة الثمانينيات: إنهن كناسات المكتب السياسى

نفسه، مع كل ما يعنيه ذلك من إيحاءات.

والفصل الثانى يبدأ أيضا باحتفالية، لكنها هذه المرة احتفالية يسودها التوتر والفوضى: إنها تقام أمام لوحة تقرأ "بيروسترويكا"، وتحت أنظار لينين المتجمد فى شكل تمثال، وتقوم بها فرقة موسيقية للروك آند رول. وإلى هذه الاحتفالية تنضم نماذج أقرب إلى التشرذم من أنحاء الاتحاد السوفييتى، كل منها تبحث عن هويتها الخاصة: أهل أذربيجان يهتفون "لا إله إلا الله محمد رسول الله" والفاشيون الروس يهتفون "روسيا للروسيين".... إلخ.

وخلال الفصلين يقد برنتون خطين متوازيين: الأول يتتبع الطريق الذى قاد جورباتشوف إلى السلطة، ثم صراعه مع يلتسين لكسب الوقت. والثانى انعكاس هذا الصراع على المواطنين البسطاء، الذين يعانون فى طوابير موسكو الطويلة. وتتطور شخصية جورباتشوف من السلبية والصدام مع السكير يلتسين حول سرعة التغير الضرورية، فى الفصل الأول، إلى شخصية مأساوية، تواجه معضلات سياسية كبرى فى الفصل الثانى.

ب- ذهب موسكو: تقنيات مايرهولد .

تجلى اهتمام برنتون بروح المسرح عند مايرهولد، من خلال محاولته مسرحة التاريخ العريض فى مشاهد قصيرة، تقفز زمانياً ومكانيا لاستكمال فهم هذا التاريخ، بالتوقف عند منعطفاته. وقد حفلت ذهب موسكو بالعديد من التقنيات "المايرهولدية"، نذكر منها ما يلى:

١- ظل اهتمام برنتون دائما بالمكان المسرحى منطلقاً من فهمه الديمقراطي لوظيفة المسرح، ولهذا فإن معظم مسرحياته تدور فى أماكن عامة وكأنها ملتقى طرق، تتلاقى فيه أو تتقاطع، وجهات النظر المختلفة(٢٥). وفى ذهب موسكو كان لابد من تقديم الاتحاد السوفييتى كله، على الأقل، كأرضية للأحداث الدرامية. ولهذا تم تصميم مائدة حمراء ضخمة، متحركة، للتعبير عن جميع الأزمنة والأمكنة: فهى مرة مائدة اجتماعات المكتب السياسى. ومرة لمؤتمر ريكيافيك، ومرة لينبثق منها حائط برلين... إلخ.

٢- يستخدم برنتون الأقنعة للتعبير عن جمود الفكر، فمعظم أعضاء المكتب السياسى يرتدون أقنعة تغطى نصف وجوههم الأسفل. كما أنه استخدم الدمى للتعبير المادى المباشر عن

الافتقار للفكر الذاتى. فالحرس القديم من الزعماء، يتم تقديمهم محكومين بشبح ستالين، الذى يحركه رئيس تحرير برافدا السابق، كدمية قفاز.

٣- يلجأ برنتون إلى الكاريكاتير : فالزعيم الألمانى إريك هونيكر يدخل المسرح وقد برز من ياقة سترته لوحة تحمل اسمه، وكأنه بضاعة يعلن عن اسمها. ويتكرر هذا مع بعض جنرالات الجيش السوفييتى.

٤- يستخدم برنتون الأغانى للتعبير عن معانى سياسية مباشرة.

٥- يحوّل برنتون ساحة التمثيل إلى سيرك فى بعض الأحيان: فحين يبحث جورباتشوف عن نصيحة من لينين، فى أثناء انعقاد مؤتمر ريكيافيك، يتم تقديم المشهد بتعليق الزعيمين كلاعبى ترابيز ، طائرين فوق خريطة الاتحاد السوفييتى.

٦- هناك أحاديث جانبية عديدة فى المسرحية، وبعض هذه الأحاديث موجه مباشرة للمتفرجين.

٧- يلجأ برنتون أحيانا إلى التجسيد المادى للمقولات: لتجسيد مقولة "إن الستالينيين لا يموتون" يقدم برنتون جثة شاوشيسكو وهى تتحاور مع ليجاتشوف:

ليجاتشوف : شاوشيسكو! لقد ظننت أنك ميت.

شاوشيسكو: رفيق ليجاتشوف، لابد وأنك تعرف أن الستالينيين القدامى لا يموتون أبداً، إننا نولد من جديد فى مكان آخر. (ص٦٦)

٨- يستخدم برنتون الأشباح: فهو يقدم لينين كشبح يسعى جورباتشوف للتحاور معه، لكى يستلهم منه النصيحة، لكن النصيحة الأخيرة التى يقدمها لينين هى أن يعيش جورباتشوف حاضره، وأن يتوقف عن إجراء مثل هذه المحادثات الوهمية لأنه -أى لينين- ميت، لا يدرى من أمر الواقع شيئا.

٩- يستخدم برنتون الحكاية والقص أحيانا: فرئيسة مثلا تقوم بتهدئة جورباتشوف من خلال الحكاية التى تحكيها له، بصوت يشبه صوت مارجريت تاتشر، رئيسة وزراء بريطانيا وقتها. وفى أثناء التدليك، تكتشف رئيسة معنى كلمة ماركس Incubus التى استخدمها كثيراً للتعبير عن عبء الموتى على الأحياء: إن جسد جورباتشوف يحمل هذه الأعباء "مادياً" وكأنها أورام على جسده.

ج- ذهب موسكو: نهايات

ينتهى الفصل الأول من ذهب موسكو بوصول الأحداث إلى

طريق لم تتنبأ به القيادات السياسية، وهو قيام الجماهير بهدم حائط برلين، كرمز للتحرر من أسر الدولة الاشتراكية. من قلب المائدة الحمراء الضخمة، ينبثق الحائط وقد غطته الشعارات و(الشخبطات)، ثم تبدأ الجماهير فى الجانب الآخر للحائط فى هدمه طوبة بعد أخرى، إلى أن ينجحوا فى إزالته. ثم يتقدموا إلى وسط المسرح كل يهتف بمطلبه: الحرية – الخبز – سيارة BMW - الكتب – أحذية الأطفال... إلخ.

ولأن الواقع كان منفتحا لأكثر من نهاية، فقد حرص برنتون على ترك نهاية الجزء الثانى من ذهب موسكو مفتوحة وذلك عن طريق تقديم نهايتين متناقضتين، الأولى مأساوية متشائمة والثانية طوباوية ساخرة.

فى النهاية الأولى يقوم رجال عصابات المافيا، المتنكرون فى ثياب القساوسة، بإطلاق الرصاص على جورباتشوف فيردونه قتيلا. وتلك هى نهاية سياسات جورباتشوف طبعاً، كما أنها تعنى عودة الحرس الأيديولوجى القديم للحكم. وفى تناغم مع نهج التمسرح الذى اختطه برنتون لمسرحيته، يقوم كاتب الآلة الكاتبة بالكشف عن رغبة المؤلفين فى نهاية بديلة. يقول الكاتب "عند هذا الحد قرر المؤلفان أن المسرحية لا يمكن أن تنتهى

هكذا، بل يجب أن تنتهى بهذا الشكل" (ص٨٤) ثم تبدأ النهاية الثانية.

وهذه النهاية الثانية تحدث بعد سنوات طويلة من الاستقرار، وبناء الدولة الاشتراكية، وتحقيق "ذهب موسكو"، بناء على إصلاحات جورباتشوف، فى الوقت الذى وصلت فيه أمريكا إلى حد المجاعة بسبب نقص القمح. وحين تصل أخبار المجاعة، تعترض رئيسة على تقديم المساعدات، لأن سجل أمريكا فقير فيما يتعلق بحقوق الإنسان، لكن جورباتشوف يقرر إرسال المعونة فورا، لأن الاتحاد السوفييتى لا يريد للشعب الأمريكى المسكين أن يموت جوعاً... ثم تنطفئ أضواء المسرح لأخر مرة[٢٦] ربما مع ابتسامة على وجوه المشاهدين.

بعد عامين من كتابة "ذهب موسكو"، كانت الرؤية قد اتضحت: سقطت دول المعسكر الشرقى واحدة بعد الأخرى، وتناثرت الآراء حول سقوط الأيديولوجية الماركسية ذاتها. كما أن المعسكر الغربى، بليبراليته المعهودة، لم يكن أسعد حالاً. وفى هذا العالم الذى خلا من العقائد، على الأقل من منظور برنتون، تدور أحداث مسرحيته التالية برلين برتى -و"برتى" هو اسم بطلها. والمسرحية تطمح لعرض الآثار المترتبة على حياة

الإنسان، من جراء فقدان العقيدة، وعالمها هو عالم "ما بعد الشيوعية" و"ما بعد المسيحية". ومن هذا يتضح مدى ارتباط الفردى بالاجتماعى، وهذا ينعكس على طبيعة بنائها الدرامى من حيث المزج بين السيكولوجى والاجتماعى، فبطلة المسرحية (روزا) طبيبة نفسية، وأختها أليس -البطلة الثانية للمسرحية- تعمل باحثة اجتماعية. هذا على المستوى البسيط والمباشر لتكوين شخصيات المسرحية. وأما على المستوى الأعمق فقد انتقل برنتون بشكل واعٍ كما يقول إلى قلب الدراما البرجوازية المهتمة بالجانب السيكولوجى الغامض فى الفرد ، ولكن مع معادلة ذلك تقديم المؤثرات الاجتماعية والأيدولوجية، فى صياغة هذا الوجدان الفردى. برنتون : "لقد أردت أنْ أكتب مسرحية سيكولوجية، تحتوى على أدوار صعبة لخمسة ممثلين -وهذا يعتبر تغييراً ضخماً فى الاتجاه من جانبى؛ لأن معظم مسرحياتى كانت مسرحيات ملحمية"[٢٧].

ومسرحية برلين برتى تقع بنائيا فى فصلين، ومعظم أحداثها يقع فى شبقة الأخت الصغرى أليس فى لندن، أما الجانب الأهم الخاص بالأخت الكبرى روزا فيقع فى شكل مشهد استرجاعى (فلاش باك) فى برلين ليلة سقوط سورها الشهير. وأول ما يلفت

النظر فى البناء الدرامى تلك الأحاديث الجانبية المكتوبة شعرا - على عكس لغة المسرحية- والتى يتخذ كل منها فى النص المطبوع عنواناً خاصاً ورقماً مسلسلاً، باستثناء الحديث الأخير بـ"أليس" بعنوان "حلم الناس الطيبين". هذه الأحاديث موجهة للمتفرجين مباشرة، وفيها تتغير الإضاءة، بحيث تكون "قوية وحادة لكى تخلق ظلالا قوية للشخصيات المتكلمة[٢٨] والمقصود من هذه الأحاديث الجانبية، هو إخراج المتفرج من حالة الاستغراق الوجدانى فى قصص الشخصيات، ومخاطبة العقل الواعى فيه مباشرة.

أ - برلين برتى وعلم النفس

من المفيد النظر إلى المشهد الاسترجاعى للأخت الكبرى روزا أولاً، حتى تتضح القاعدة الأساسية للفعل الدرامى، برغم أن هذا المشهد يحتل الترتيب الثانى فى الفصل الثانى للمسرحية. هذا المشهد مبنى على زيارة غامضة السبب يقوم بها أحد رجال البوليس السرى "ستازى" فى ألمانيا الشرقية، لعيادة الطبيبة النفسية، الإنجليزية الأصل روزا، ليلة سقوط حائط برلين. وأول ما يلفت النظر هو إنكار رجل البوليس اسمه، وانتحاله اسما قد لا يخطر على بال أحد: برتولد بريخت. ونحن لا نعرف لهذه

الشخصية اسما حقيقيا طوال المسرحية، والتفسير الوحيد الممكن لهذا الانتحال، هو أن برنتون يغمز، من طرف خفى، نجاح بريخت فى الشرق والغرب على حد سواء، تماما كما ستنجح هذه الشخصية البوليسية.[٢٩] و"بيرتى" هذا يأتى لعيادة روزا لكى "يعترف" أنه تجسس عليها كثيراً، حتى فى أكثر لحظات حياتها دقة وحرجاً، والأكثر أهمية أنه تجسس على زوج روزا، ويدعى جواشيم. وهو قس منشق، كان يقوم بمساعدة المنشقين على نظام الحكم فى ألمانيا الشرقية، ويقوم بإخفائهم ثم تهريبهم.

إن أجهزة الرقابة الدقيقة بمعداتها الحديثة والمنتشرة، كانت سلطة على كل فرد من أفراد الشعب، ولذلك كان "برتى" يملك سلطة مطلقة فى تلك الدولة. إنه يملك قائمة -هكذا يعترف- بأسماء المتعاونين مع البوليس السرى، وهو يطلب من روزا أن تلقى نظرة عليها. وفيما بعد تستعيد روزا تلك اللحظة الرهيبة، لحظة اكتشاف أن زوجها المسيحى، الطيب جواشيم، كان عميلاً مزدوجاً:

روزا : إنها قائمة بالمتعاونين مع النظام القديم. يقرأ الإنسان قائمة من الأسماء. لكنها أسماء لا تعنى شيئا. ثم فجأة ترين

اسماً، وترين وجها تعرفينه، ونظرة عين تعرفينها وصوت ...

آليس : هل تعنين... كان جواشيم ضمن القائمة ؟ (ص٦٤).

في لحظة سقوط النظام السياسي في ألمانيا الشرقية، أي في لحظة سقوط رجل البوليس السري برتي، يصر هذا الأخير على الكشف عن اسم جواشيم. لماذا يعترف "برتي" بذلك الاسم فقط، ولماذا "روزا" دون غيرها؟ هذه أسئلة لا نجد عنها إجابة شافية في المسرحية، لكن السبب الظاهر، والمعلن في المسرحية، هو أن "برتي" كان قد تأكد من زوال سطوته ودولته وعقيدته، ولذلك كانت المعالجة النفسية "روزا"، التي تقع عيادتها على مرمى حجر من إدارة البوليس، هي اختياره "الطبيعي"، في بحثه عن عقيدة بديلة. هذا اللقاء في دولة تتحول إلى أشباح، أو إلى غبار معلق في الهواء، لا يحتاج لأكثر من نفخة حتى يتطاير بدداً – كما يذكر برتي. اللقاء هو لحظة استسلامه، واعترافه، وتطهره. أم أن تلك كانت لحظة انتصاره؟ الافتراض الأخير هو الأكثر دقة، حتى لو كان إعلان الانتصار مصحوباً بتدمير الذات، والآخرين، الذين ساهموا في سقوط الدولة. إن القائمة تتسبب في دمار روزا أيضا.

تفقد روزا إيمانها بزوجها، فتحصل على الطلاق، كما تفقد

إيمانها بعقيدتها الدينية، فتقرر العودة إلى آخر مرافئها الآمنة: الليبرالية الإنجليزية. تعود روزا المحطمة، محملة بقليل من الأمل، وبقطعة صغيرة من حائط برلين، إلى شقيقتها وإلى وطنها الأم، لعلها تجد السلوى.

ب - برلين برتى وعلم الاجتماع

وإذا كانت روزا لديها صورة وردية لشقيقتها، والليبرالية الإنجليزية العتيدة، فإن المسرحية نفسها تصدمنا من أول وهلة بالواقع المرير: فالستار يرتفع عن شقة مؤجرة، وقذرة، فى بناية حكومية، فى جنوب لندن، المعروف بتدنى المستوى. الأكثر مرارة، أن الستار يرتفع عن شخصية "ساندى"، وهو شخصية أقرب إلى نفايات المجتمع، عاجز عن التعبير عن نفسه إلا بالشتائم القبيحة، والأكثر غرابة أنه واقع فى غرام آليس. وبرغم أن المسرحية تقدم "معلوماتها" عن الشخصيات ببطء، إلا أننا نعرف أن أليس باحثة اجتماعية، تعيش حياة مشردة، لأنها موقوفة عن العمل، بسبب خطأ مهنى ارتكبته، فأدى إلى وفاة طفل صغير. ونتيجة لذلك كله، فهى فى حالة نفسية أقرب إلى الانهيار الكامل -بل إنها تصحو من نومها فلا تعرف من تلك الفتاة التى باتت ليلتها فى شقتها. كانت أليس -مثل روزا-

تحمل شهوة إصلاح العالم، لكن نهايتها تدل على فشل الحلم: إنها الآن قعيدة فشلها، مفتقدة الإيمان بنفسه، وبمجتمعها، وبالأيديولوجية الليبرالية، التى لم تستطع أن تحمى الطفل الصغير من الموت. هكذا حفل عالمها بأمثال ساندى، والفتاة الشريدة التى التقتها فى الليل، تحت أحد الكبارى المهجورة، فى لندن، واسمها "جوان".

هذا هو العالم الغربى الذى تعود إليه روزا: دولة لم تعد ترعى مواطنيها، ولغة سوقية منحطة تجرى على ألسنة أهلها، وواقع يفتقر إلى جوهر عقائدى يحميه من التردى. ثم إن المعسكر الشرقى الساقط يستطيع أن يصل إليها فى لندن: إنه برتى مرة أخرى وقد بحث عنها حتى وصل إليها، لكنه لم يأت من أجل القائمة التى أعطاها لها، بل حضر خصيصا من أجلها شخصيا. بعد قليل، يطلب منها أن ترحل معه، وأن تتزوجه. إنه يعرف أنهما متشابهان: "ولدا فى قلب عقيدتين عظيمتين"، لكنهما يشعران بالضياع بعد سقوط العقيدتين، ولذلك فمن المنطقى أن يتحابا ويتزاوجا.

وبرغم أن برتى قد حرم -بناء على أوامر عليا- من ممارسة شعائر الدفن الخالدة، لتشييع الاشتراكية فى بلده، أى من

ارتكاب مذبحة عامة ضد المنشقين، فإنه استغل مهاراته التقنية في "وسائل الاتصال"، وبدأ في تقليد الصناعات الإلكترونية الغربية المتطورة، والاتجار فيها في الغرب ذاته. لقد بدأ بالفعل في تحقيق أرباح اقتصادية، ومكانة اجتماعية في موطنه الجديد، في شمال أوروبا. لكن ماذا عن روزا وعقيدتها المفقودة؟ لكي يشفيها برتي، فإنه يعترف بأن ملفات "ستازي" تم العبث بها، وتم "تزوير محتوياتها"، بما في ذلك الملف الذي أعطاه لها. هل يعني هذا براءة زوجها السابق جواشيم ؟ بالقطع لا، هكذا تستنتج، لأن برتي إما كان يكذب في برلين، أو أنه يكذب الآن في لندن. وفي الحالين لا يمكن الوثوق به. لقد وثقت روزا في قصاصة ورق، ثم حاول برتي أن يشككها في مصداقية تلك القصاصة، لكن "سواء أكان جواشيم عميلا مزدوجا أم لا، فإن روزا تفهم أنها يهوذا الحقيقي في اللعب كلها. ومع اكتشافها الحقيقة، فإن آخر خرقة من اليقين الأخلاقي تنتزع منها، وهكذا تسلم نفسها للعالم الجديد، لعصر ما بعد الشيوعية، الذي لا يمكن فيه الوثوق في أي شيء[٢٠]، ولكن هل يترك برنتون أمر المستقبل عند هذا الحد من التشاؤم؟

ج- برلين برتى وعلم المستقبل

تمثل جوان حالة خاصة فى المسرحية، لأنها تأتى، اعتباطيا، إلى شقة أليس هاربة، وهربها يعود إلى اكتشاف إصابتها بمرض سرى من صديقها، لكنها لا تخبره خشية إيذاء مشاعره!!. هذه الفتاة هى التى تقدم نوعاً من الحلول المطروحة على الشخصيات الدرامية؛ فقرب انتهاء المسرحية نرى الأختين وهما تحاولان فهم موقفها الآنى، فيما يقوم الرجلان بيرتى وساندى بعقد صفقة لبيع البضائع المضروبة فى إنجلترا، لكننا نرى جوان وحدها تخطط للقاء رجل تعرفت عليه، ليعرضا فنهما للعامة فى ميادين العواصم الأوربية. وطوال زمن المسرحية، نراها وهي تتدرب على نوع غريب من الرياضة، تمهيداً لسفرها إلى عاصمة أوربية، للقاء رجلها المرتقب. ومن الملفت للنظر أن حديثها الجانبى بعنوان "تحليق إنسانى"، يدل على رغبتها فى اجتياز الواقع الأليم.

وجوان هي أول من يقابل برتى فى لندن، لكنها تنجح فى تفادى تأثيره المدمر، كما تنجح فى النهاية فى اجتذاب الأختين إلى مشروعها الفنى الغريب، وتقنعهما بالانضمام إليها فى جولتها الأوربية المرتقبة. وتبدو هذه النهاية "المتفائلة"، كأقصى

ما يستطيع برنتون أن يقدمه في هذه المسرحية: في عالم خلا من العقيدة قد يكون الفن وسيلة العودة إلى الحياة في العالم.

كتب برنتون مسرحية ذهب موسكو تاركا الباب مفتوحاً، عند نهايتها، للاتجاه الذى يمكن أن يتخذه الواقع المضطرب، ثم قدم نهاية ملتبسة فى مسرحيته التالية برلين برتى، لأنه أظهر الجيل الجديد ساعيا للحلول العملية النفعية فى المقام الأول، وإن أظهرت المسرحية بعض الأمل فى المستقبل، رغم غياب الأيديولوجية عن الجيل الجديد تماماً.(٣١)

بعد فترة توقف عن الكتابة للمسرح، غالبا بفعل الوضع المزعزع للأيدولوجية عامة، عاد برنتون إلى مسرح التحريض السياسى المباشر، قرب نهاية عام ١٩٩٨م، بمسرحية إشاعات كريهة –والاسم مستعار من اسم الفرقة الموسيقية لرئيس الوزراء البريطانى تونى بلير حين كان طالباً فى جامعة أكسفورد. وهذه التسمية فى حد ذاتها تدل على توجه برنتون المباشر إلى قلب الحقل السياسى. والمسرحية فى الحقيقة معالجة مباشرة لسياسات حزب العمال الجديد تحت زعامة بلير، وهو الحزب الذى كان معروفا بتوجهاته الاشتراكية، قبل أن يتحول إلى سياسة "الطريق الثالث"، مع بلير ومعاونيه.

ودون استغراق في تفاصيل كثيرة، نشير إلى الاتهام المباشر الذى توجهه مسرحية إشاعات كريهة، (التى كتبها برنتون بالتعاون مع طارق على)، إلى تونى بلير باعتباره أكثر يمينية من زعيمة حزب المحافظين السابقة مارجريت تاتشر. لقد تخلى بلير -هكذا تعلن المسرحية- عن المبادئ الاشتراكية، ولم يقدم إلا الشعارات الجوفاء، بعد ثمانية عشر شهراً فى الحكم. وهذا الانغماس المباشر فى السياسة، جعل المسرحية -بنائياً- فى منطقة وسط بين إسكتشات الطلبة الحماسية، والعروض الاحتفالية الصامتة. فى مثل هذا النوع من المسرحيات يتحول الممثلون إلى ما يشبه الدُمى، تعبيراً عن المواقف الحدّية للشخصيات، كما أن الشخصيات الدرامية ذاتها تشف بوضوح عن أصولها فى أرض الواقع السياسى.

ولأن موضوع المسرحية غاية فى المحلية، فإننا نشير إلى عصبه الرئيسى فقط: تعتمد المسرحية بنائياً على إخصائيتين فى رسم السياسات، أو تجميل السياسات بمعنى أدق؛ سيدتين عصريتين بكل معنى الكلمة، تتحكمان ليس فقط فى المحطات التى يتوقف عندها الحدث الدرامى، بل أيضا فى رسم سياسات حزب العمال الجديد. الإخصائية الأولى هى مينداساتى

(والمقصود بيتر مندلسون الذى استقال من وزارة تونى بلير فى غضون تلك الفترة، للمرة الثانية، بفضيحة سياسية)، وهى التى تخطط لتونى بوى (تونى بلير) سياساته. والإخصائية الثانية تشارلى فيراجو تخطط لجوردون ماكدوف (جوردون براون ، والاستعارة شكسبيرية) وزير المالية وهو أهم شخصية بعد رئيس الوزراء. المسرحية -بمعنى من المعانى- صراع بين طريق بلير الثالث والاشتراكية الحقيقية، صراع ينتهى بخسارة الأخير، وعودته إلى موطنه أسكتلندا، مدحوراً فى الحرب الأيدلوجية، لأنه -أيضاً- منقسم على نفسه: يرغب فى مقعد رئيس الوزراء، ويشتهى مغريات النظرية الجديدة. أما رئيس الوزراء، فينجح فى التخلص من الديمقراطية الإنجليزية العريقة، ويقدم مكانها ديمقراطية شكلية، تعتمد على الصفوة التى يذوب فى هواها، ويسجد أمام ثرائها.

ولتجسيد الصراع السياسى بين الشخصيتين الرئيسيتين، يقدم برنتون شبحا يطارد كلا منهما: شبح مارجريت تاتشر يطارد تونى بلير، وشبح الزعيم العمالى المعروف جون سميث يطارد جوردون. والسخرية هى سلاح المؤلفين الفعال: فالمسرحية -مثلاً- تقدم الملكة الساذجة وهى تقرأ للمفكر

الإيطالى الشهير جرامشى، فيما تطاردها ذكرى الأميرة الشعبية الجميلة ديانا. وهى توقع على.وثيقة مهمة لتونى بلير، بينما تجمع نبات "بروكلى" الشهير من الحديقة، وهى مرتدية حذاءا جلديا طويلا.

لقد تميزت إشاعات كريهة بما يتميز به المسرح السياسى التهكمى بشكل عام، من رغبة أخلاقية عميقة فى الإصلاح، تصل إلى حد تحويل المسرح إلى ما يشبه البرلمان، لمناقشة المشاكل السياسية الآنية. هذا المسرح يركز على موضوع محلى، قد يصل إلى حد الاستغراق الكامل فيه العبارات والدلالات المحلية، بحيث يصعب فهمه خارج سياقه.

ونظرا لأنه لم يكن معروفا عن طارق على، أو هيوارد برنتون، قدرتهما على التهكم والسخرية، فقد افتقد العرض هذا العنصر الموازن لجدية أو جهامة العمل المسرحى السياسى.[٣٢] أما موضوعيا، فقد وقع العرض فى هوة عدم النضج الدرامى، بسبب التسرع فى كتابته، كما لم يكن له أنياب حادة على المستويين السياسى أو الأيدولوجى: فحزب العمال الجديد وتونى بلير، لم يعلنا أبدا عن أى نوع من الاشتراكية، على شاكلة من سبقوهما فى الحزب. كما أنه معروف أن بلير شخص "لطيف"،

ولم يكن قد ارتكب بعد أخطاء كثيرة، تستدعى التهجم المعلن عليه، وهذه كلها أسباب تقلل من جدوى الهجوم المسرحى المقصود. ومع ذلك فقد سجلت المسرحية حقائق مخجلة عن حزب العمال الجديد وسياساته تحت زعامة بلير، مثل: الانصياع الأعمى للسياسة الأمريكية رغم جهل بلير بمقاصد الرئيس الأمريكى كلينتون معظم الأحيان، ومثل الخدمات العديدة التى قدمها بلير لبعض الأثرياء، أو رجال الإعلام مثل روبرت ميردوخ.

التجربة الثانية التى أقدم عليها برنتون (مع طارق على أيضاً) فى كتابة المسرح السياسى التحريضى، بعد عام تقريبا من مسرحيتهما السابقة، وهذه المرة انضم إليها الممثل الكوميدى والمخرج المعروف آندى دى لاتور، الذى أخرج العرض أيضاً، وكان تحت اسم "ضرر متواز" وقدم فى مايو ١٩٩٩م، واستغرق ٤٠ دقيقة فقط. ورغم أن الفرقة التى قدمت العرض كانت حريصة على تقديم المسرحيات السياسية عادة، فإن المناقشة التى كانت تلى عرض برنتون، كانت تعد بمثابة جزء حيوى وعضوى من العرض ذاته.

والمسرحية تستخدم غارات حلف الأطلنطى على كوسوفا كأرضية لأحداثها، وكانت استجابة أكثر سرعة للحدث

السياسى؛ فقد كتبت فى خمسة أيام فقط، وأجريت عليها بروفات لتسعة أيام. وموضوع المسرحية بسيط: فهناك رجل يدعى "دانييل"، يستعد للاحتفال مع زوجته "ليونى" وأصدقائها، بعيد ميلاده الخمسين، فى منزله فى أحد أحياء لندن. وتبدأ المسرحية بداية متواضعة، بالحديث عن ترتيبات الطعام، وترتيب جلوس الضيوف، إلى أن يستمع دانييل إلى موجز الأنباء. هنا يقتحم العالم الخارجى هذا الحفل البسيط، حيث تتحدث الأخبار عن آلاف اللاجئين الفارين من كوسوفا.

من هذه البداية البسيطة، تبدأ الحقيقة فى التكشف: فالرجل والمرأة، وإن كانا يؤمنان بالاشتراكية، إلا أن رد فعلهما يختلف إزاء الأحداث: فإن كان الرجل يطلب أن تستقبل بريطانيا مزيدا من اللاجئين، فإن المرأة تقترح أن يستضيفوا هم ١٢ فردا فى منزلهم: ستة فى الدور تحت الأرضى، وستة فى خيمة فى الحديقة. وإذا كان الرجل يرى أن الحرب التى يشنها الحلفاء حرب عادلة، فإن المرأة تبدى تشككها فى قدرة هذه الحرب على مساعدة اللاجئين. ويتطور "الصراع" إلى نقطة يكتشف فيها الرجل أن زوجته ليست من مؤيدى الحرب بالمرة. هنا يتحول الزوج إلى ما يشبه جنرال فى قوات حلف الأطلنطى، ويبدأ فى

استخدام المائدة المجهزة للعشاء، بما عليها من أطباق وملاعق وملاحات، لإعادة تنظيم قوات الأطلنطى للاستيلاء على بلجراد، وفى النهاية يكتشف الجميع أن كل ما فعله الزوج هو إفساد كل شىء، وتكون تلك نقطة درامية موازية لاكتشافهما استحالة استكمال حياتهما الزوجية.

وسمة المباشرة فى رسم شخصيات المسرح السياسى واضحة فى هذه المسرحية : فالرجل فى سن الخمسين، ليكون نموذجا أو ممثلا لحلف الأطلنطى، الذى كان يحتفل وقتها بالعيد الخمسين لتأسيسه. كما أنه مؤمن بالتوجه الجديد لحزب العمال، وهو شخصية شريرة بالمعنى المباشر الذى يوصله إلى كونه صقراً من صقور الحرب. أما الزوجة، فهى نموذج للحمائم المؤمنة بأن الطريق إلى حل الصراع يكمن فى الحوار والمفاوضات.

وإذا كانت المسرحية قد استخدمت الوضع الراهن للزوج أو الزوجة تكئة لمناقشة الحرب فى البلقان فهى، قد استخدمتهما أيضا لتجسيد موقف الاشتراكيين البريطانيين من الاشتراكية، ومن الصراع فى البلقان أيضاً. فالزوج معجب بتونى بلير وطريقه الثالث. وفى صدامه مع زوجته، يعلن عن ضرورة

الحرب، كما يعلن عن ارتياحه لتمكنه أخيراً من الإعلان عن خلاصه من الاشتراكية... وربما من الزوجة نفسها. وفى هذا الصدد أشار النقاد، إلى محاولة برنتون القديمة البحث عن طريق الخلاص الأيديولوجي، فالمسرحية فى جوهرها حوار عن حالة اليسار الراهنة، ورد فعل اليساريين تجاه حزب العمال الجديد فى إنجلترا.

ولم تختلف المسرحية الثالثة عن سابقتيها فى التعرض المباشر للقضايا السياسية الآنية، كل الفارق أن المسرحية الجديدة، وصلت فى محليتها إلى درجة يصعب معها ترجمة العنوان ذاته ترجمة دقيقة. فالاسم يدل على "بهدلة" كين، أو الإساءة إلى سمعة كين، والإشارة هنا إلى كين ليفنجستون، الزعيم العمالى، الذى فاز بمنصب عمدة لندن وقتها، رغم مؤامرات حزب العمال الجديد ضده (!؟) ولم تكن المسرحية محض استجابة فنية لحدث سياسى آنى، بل كانت موجهه إلى سكان لندن دون غيرهم من المتفرجين، لأن الحدث السياسى كان متعلقا بمن يحكمهم. وبمناسبة تقديم العرض المسرحى أسس برنتون، وطارق على، وآندى دى لاتور فرقة مسرحية تدعى ستيجما Stigma لتقديم العرض، ولإعلان مانيفستو

خاص بهم يعلنون فيه فخرهم بكونهم كتاب مسرح سياسى، ويتحدّون فيه نقاد لندن غير المتعاطفين مع هذا النوع من المسرح. وللدلالة على الصعوبات الفنية والسياسية التى واجهت هذا العرض نشير إلى أنه تم تقديمه فى وقت متأخر جداً، على ديكور أحدث مسرحيات هارولد بنتر وقتها، وهى مسرحية احتفال التى كانت تقدم فى حفل المساء، وكان آندى دى لاتور مشاركاً فى تمثيلها.

وتركز هذه المسرحية القصيرة -٤٠ دقيقة- على الخطط التى دبرها حزب العمال الجديد للإساءة إلى ليفنجستون، سواء عن طريق اتهامه بتعمد إخفاء حقيقة دخله، أو عن طريق التآمر المباشر. ففى مطعم فخم نرى باندورا -وهى أحد صناع سياسة بلير وعضو برلمان انتهازية- وهى تحاول التأثير على لولا -وهى نائبة برلمان صغيرة- لكى تعترف بأن ليفنجستون، قد أولدها طفلاً أيام كانت تلميذة، وأنه اضطرها لوضعه فى دار أيتام رومانية. وباندورا تحاول، طوال العرض، إقناع لولا بأنها بذلك الاتهام الكاذب، سوف تخدم الحزب، وزعيمه، فى القضاء على الشيوعى الأحمر ليفنجستون.

وعلى مائدة مجاورة نرى أحد مؤيدى ليفنجتسون: المغنى الشعبى، الآفل النجومية "تيك بوى"، وقد أتى ليحصل على شيك

بمبلغ ضخم، من وزير سابق في وزارة بلير يدعى "دوج"، والوزير يطمع في الانتقام من بلير بعد أن تخلص منه رغم تضحياته لزعيم الحزب. وتواصل المسرحية الانتقال بين المائدتين، لإظهار المؤامرات والمؤامرات المضادة، لانتخاب عمدة لندن. وكالعادة لقيت هذه المسرحية اعتراضات عديدة، أهمها أن المسرح السياسي التحريضي قد فقد أهميته، ربما لأن المعركة الانتخابية الحقيقية التي دارت حول منصب عمدة لندن، كانت مهزلة محزنة لا يمكن للمسرح أن يباريها.

ما يحسب لبرنتون في هذا كله، انه بينما ينشغل نصف كتاب المسرح الإنجليزي بإعداد واحدة أو أكثر من مسرحيات تشيكوف الخمس، كان هو يقوم بتقديم استجابته المسرحية لما يشغل وطنه من أحداث كبرى. لكن الأكثر أهمية أن برنتون، كما اعترف بذلك عام ١٩٩٥م، كان عليه أن يعيد النظر في حساباته، بعد فشل حلم تحقيق الاشتراكية. مع نهاية الثمانينيات، كان على برنتون أن يحاول الوصول إلى اليقين الأيديولوجي الذي لا يقوم مسرح حقيقي جاد بدونه، وربما كانت عودته إلى مسرح التحريض السياسي المباشر إشارة إلى أنه وضع قدمه على بداية الطريق الطويل، إلى عالم عادل.

الهوامش

1- Michlene Wandore, Look Back in Gender, Methuen, 1987, p. 103

2- Richard Boon, Brenton, The Playwright, Methuen, 1991, pp. 54-55

3- Wandore, op. cit., p.90

4- Brenton, "Petrol Bombs Through the Proscenium Arch", Theatre Quarterly, V, 1 (1975), p.20.

5 - Michael Billington, "London Avant Gard : Who ? What Where?" Plays and Players, June 1970, pp. 20-21.

٦- يرى ريتشارد آلان كيف Cave أن التطور الذى طرأ على برنتون، والنضج الذى حققه فى أعماله الطويلة، يعودان إلى تعاونه مع "دافيد هير" ابتداء من مسرحية الرقبة النحاسية Brassneck (1973م) لأن هير أضفى المنطقية الفكرية، والجدل، والمناقشات، على مسرحيات برنتون الصاخبة العنيفة الصادمة لحواس المتفرج ومشاعره. راجع: Richard Allen Cave, New British Drama in Performance on the London Stage 1970- 1985, Colin Smythe, 1989, p.184.

٧ - انظر : Brenton, The Churchill Play, in Plays : one, op.cit, p. 113.

8 - أنظر : R. A. Cave, op, cit., p.179.

9 - أنظر : Catherine Itzin, Stages in the Revolution, Methuen, 1980, p.187.

10 - See for example his interviews in Plays and Players, Feb. 1972; The Time, 10 August 1976; Stages in the Revolution, op.cit., p. 197.

١١- من بين الإنجازات التى حققها برنتون فى مسرحية روعة، وهى تعد تحدياً للوضع السائد، ما قام به من إجبار مسرح الرويال كورت على التخلى عن نظام الإضاءة البريختى "المعتمد" للمسرح، وهو النظام الذى ظل سارياً طوال حقبة الستينيات، وقد أصر برنتون على الإضاءة الملونة المعبرة، والتخلى عن الإضاءة المحايدة الباردة، لأنه رغب فى تأكيد التغيرات العقلية أو الوجدانية للشخصية الدرامية. انظر: Philip Roberts, The Royal Court Theatre 1965 - 1972, Routledge & Kegan Paul, 1986, 154 - 55.

12 - أنظر: John Bull, New British Political Dramatists, Macmıllan,1984. pp. 30-32.

13 - أنظر، Richard Boon, "Settıng Up the Scaffolding: Howard Brenton's "Hetler

Dances", New Theatre Quarterly, IV, 16 (Nov. 1988)

14 - أنظر: Richard Boon, Brenton, the Playwright, op. cit., p.199.

15 - أنظر: R.A. Cave, Op. Cit., p.183.

16 - أنظر: Brenton, The Romans in Britian, in Plays: Two, Methuen, 1989 pp. 94-95.

١٧- تغيرت العلاقة بين بيرنتون وبريخت من الكراهية إلى الإعجاب الشديد: ففى عام ١٩٧٥م هاجم برنتون بريخت، واصفاً مسرحياته بأنها منحفية، غير متسقة ، غير درامية، لا تناسب السبعينات. ثم عمد برنتون إلى "إعادة تشكيل المسرح الملحمى البريطانى فى السنوات التالية، إلى أن قام بإعداد مسرحية بريخت حياة جاليليو للمسرح القومى عام ١٩٨٠م، فاكتشف عظمة بريخت وقارنه بشكسبير. وفى عام ١٩٨٦م كتب برنتون مقالاً يغنى عنوانه عن عرض محتواه: "أفضل ما لدينا، يا للحسرة: ملاحظة عن بريخت". لمزيد من التفاصيل راجع: Malcolm Hay & Philip Roberts, "Interview : Howard Brenton", Performing Arts Journal, 3,3 (Winter 1979), Theatre Under the bed", Interview with Tony Mitchell, New Thetre Quarterly, ?, ? (August 1987).

١٨- أنظر Jonathan Hammond, quoted in Time Out, June 1972. See also his "A Potted History of the Fringe", Theatre Quaetrly, III, 12 (1973)

١٩- انظر : Brenton, Playes : One, op. cit., p.106.

٢٠- انظر : Brenton, Plays : Two, p. xi.

٢١- طارق على: ولد وتعلم فى باكستان ثم إكسفورد فى إنجلترا حيث استقر، وهو كاتب سياسى ومؤرخ فى المقام الأول، وفى هذا السياق كتب: آل نهرو، وآل غاندى، وحرب الشوارع : سيرة ذاتية عن الستينيات ، والثورة من أعلى : إلى أين يتجه الاتحاد السوفيتى ؟ وتروتسكى للمبتدئين، وهل تنجو باكستان ؟. ومن الذى يخاف مارجريت تاتشر ؟ (مع الزعيم العمالى كين ليفنجستون عمدة لندن الحالى). وقد كتب طارق على أيضاً الرواية والمسرحية التليفزيونية ، كما أنتج للقناة الرابعة الإنجليزية برامج "ملف باندونج" لعدة سنوات. كان أول تعاون له مع برنتون فى

مسرحية اليال إيرانية كتعليق مباشر على قضية سلمان رشدى.

22- Martin Esslin, Contemporary History Staged, Plays International, October 1990, p.10.

23 - Brenton, Hot Irons, nick Hern Books. 1995. p.32.

٢٣- والإشارات التالية فهذه Brenton, Moscow Gold, nick Hern Books, 1990 المسرحية سوف تتم فى المتن مباشرة.

٢٥ - أنظر Jannelle Reinelt, After Brecht : British Epic Theatre. The University of Michigan Press. 1994. p.21.

٢٦- أثارت النهايتان ردود فعل متباينة الأولى تشير إلى إنكار المؤلفين هيوارد برنتون وطارق على لإمكانية فهم التاريخ أو توقع نهاياته باعتباره جزءاً من التطور ما دام هذا التاريخ فى حالة تغير دائم. والثانية تشير إلى أن وجود نهايتين يعنى أن التاريخ لم يكتب بعد نهاية محددة لأنه ما زال يتشكل، والنهايات هناك لمن أراد أن يمتلكها. لمزيد من التفاصيل راجع: Carl Caulfield, Moscow Gold and Reassessing History Mode Drama, 36, 4 (Dec. 1993), p.496.

- Janndle Reinelt, Op. Cit., p.39.

27 - Nick Curtis, Capital Crimes, on interview with Brenton, players an player, April 1992. p.22.

٢٨- Brenton Berlin Bertie, nick Hern Books, 1992, p.2. والإشارات التالية لهذه المسرحية ستتم فى المتن مباشرة.

٢٩ - تشممت ابنة بريخت الخبر قبل عرض المسرحية، وتقصت الأمر من بعض البريختيين الإنجليز الذين أكدوا لها أن برنتون لا يقصد أى إساءة لاسم بريخت، ولكن ليس هناك تفسير آخر مقبول لاستخدام اسم بريخت فى السياق غير ما أقدمه هنا.

30- Duncan Wu, Six Contemporary Dramatists, st. Martine, press, 1995, p.94.

31 - Daniel Scott, "Brenton Berlin ", Plays and Players, June 1992. p.35.

٣٢- تعرضت المسرحية لهجوم نقدى بسبب جهامتها السياسية وافتقادها القدرة على التصدى للمتناقضات بشكل هجائى، بل دعا بعض النقاد إلى فصل طارق على عن هيوارد برنتون K فى مجال المسرح بشكل عامKأو على الأقل فى مجال التهكم والهجاء. راجع: Bendict Nightin gale,The Times, 4 November 1998.

صدر فى السلسلة

١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ....د. سيد حامد النساج

٢- مسرح الثقافة الجماهيرية.......................... فؤاد دوارة

٣- بناء لغة الشعر ....تأليف جون كوين

ترجمة : د. أحمد درويش

٤-معنى الفن .... تأليف هربت ريد

ترجمة : سامى خشبة

٥- روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت

٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د.حسين على محمد

٧- فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت

٨- سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ

٩- ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى

١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد

١١-مقدمة فى نظرية الأدب .... تأليف تيرى إيجلتون

ترجمة : أحمد حسان

١٢- الوتر والعازفون .... حلمى سالم

١٣-الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبدالرازق

١٢٨- نجيب محفوظ.............. إشراف د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٩- قضايا النقد والإبداع.................. د. سيد البحراوى
١٣٠- أدباء من الشمال................. د. السيد أمين شلبى
١٣١- حداثتنا المحاصرة....................... مهدى بندق
١٣٢- الولاء والولاء المجاور.................. د. عبد الحكم العلامى
١٣٣- مبدعون وجوائز......................... يوسف الشارونى
١٣٤- أدباء فى المقدمة.......................... رجاء النقاش
١٣٥- المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر.. مديحة جابر السايح
١٣٦- العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفى مطر
محمد سعد شحاته
١٣٧- الخطاب الروائى عند غسان كنفانى...... منار حسن فتح الباب
١٣٨- قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية... د. محمود إبراهيم الضبع
١٣٩- الرواية التاريخية.............. د. حلمى محمد القاعود
١٤٠- تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات............ زينب العسال
١٤١- نص الهوية.......................... د. وليد منير
١٤٢- النص الكلى......................... د. يوسف حسن نوفل
١٤٣- بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ.... د. محمد السيد إبراهيم
١٤٤- الجسد فى الرواية العربية................ د. سعيد الوكيل
١٤٥- سوسيولوجيا الفنون المسرحية............. د. حسن عطية

رقم الإيداع : ٢١٧٦٠ / ٢٠٠٤

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موريفيتلي سابقاً)

كتابات نقدية

الثمن: ٤ جنيهات

الأمل للطباعة والنشر